Dr. BOŽIDAR ŠIROLA

HRVATSKA NARODNA GLAZBA

MALA KNJIŽNICA MATICE HRVATSKE
KOLO V. - SVEZAK 30.

Dr. BOŽIDAR ŠIROLA

HRVATSKA NARODNA GLAZBA

PREGLED HRVATSKE MUZIKOLOGIJE

TISAK „TIPOGRAFIJE" U ZAGREBU

Dr. BOŽIDAR ŠIROLA

HRVATSKA NARODNA GLAZBA

PREGLED HRVATSKE MUZIKOLOGIJE

DRUGO IZDANJE

ZAGREB 1942

IZDANJE MATICE HRVATSKE

Ova knjiga je uvrštena u popis privremenih školskih knjiga za srednje škole u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. (»Službeni Glasnik Ministarstva nastave« g. I. br. 7 od 15. IX. 1941.)

UVOD

Hrvatski glazbeni folklor zapravo je dio cjelokupne hrvatske seljačke duhovne kulture, koji se je — navlastito stopljen sa svima njezinim manifestacijama — tek pomalo te veze oslobodio, a i to samo djelomično, da nam u narodnoj lirskoj popijevci dade najbogatiji i najpotpuniji izražaj duševnoga narodnog života.

Ono, što stranca — slučajnog turista ili radoznalog učenjaka — već u prvi mah zapanji, nije sama činjenica, da pučka popijevka doista u hrvatskom narodu postoji, da ona (u mnogim krajevima) još i nastaje, da tu dakle bezimeni narodni tvorac pridonosi vazda nove građe davno naslijeđenom, već bogatom zakladu narodne popijevke, nove prinose za produživanje utvrđene narodne umjetničke tradicije, — već se u hrvatskom glazbenom folkloru pred njima razotkriva i veliko obilje prastare pjevačke tehnike, prastarih oblika popijevke, vrlo starih vrsta dvoglasja, starih tonaliteta i to neposredno kraj novijih tvorba, a sve živo, jedno uz drugo, u usmenoj predaji današnjeg pokoljenja.

Hrvatski glazbeni folklor nije jednoličan skup velikog broja, dä preobilja lijepih melodija sa sitnim lokalnim razlikama; u njemu je mnogo raznolikosti u samim (melodijskim, ritmijskim i harmo-

nijskim) osnovama glazbenog poimanja. I baš zbog toga je toliko zanimljiv stranom učenjaku i važan za njegovo istraživanje nejasnih razdoblja u povijesti glazbe ranoga srednjeg vijeka (contrapunctus a mente, cantus gemellus i sl.), gdje može poslužiti kao izvrsna građa za komparativne studije.

Društvo za proučavanje narodne popijevke u Beču pozvalo je na suradnju Vladoja Bersu i on je u godinama 1906. i 1907. obašao velik dio Dalmacije, sabirući narodne popijevke — preko 450 zapisa. No življi interes stranih učenjaka za hrvatski glazbeni folklor datira iz g. 1909., kad je na međunarodnom kongresu muzikologa u Beču melograf, obrađivač i izdavač pučkih popjevaka svih slavenskih naroda, Ludvik Kuba, upozorio u svom referatu »Einiges über das istro-dalmatinische Volkslied« na značajke hrvatskoga glazbenog folklora. Izvode Kubine iznesene u tom referatu iskoristili su u svojim radovima ugledni bečki učenjaci dr. Guido Adler (u djelu »Der Stil in der Musik«) i dr. Robert Lach (u Geschichte der ornamentalen Melopoie); po tim ozbiljnim djelima svraćena je posebna pažnja učenjaka hrvatskoj narodnoj popijevci. I uspjeh nije izostao. Počeli su istraživači dolaziti ovamo, da na licu mjesta proučavaju i narodnu popijevku i svirku. Rezultati tih proučavanja objelodanjeni su u nizu publikacija, o kojima će biti još podrobno govora u ovoj knjižici. Jednako će biti prikazano i istraživanje hrvatskih učenjaka i glazbenika, koji su nastavili Kuhačev sabirački i istraživački rad, pa je hrvatska muzikologija po objelodanjenim rezultatima tih istraživanja daleko pokročila naprijed.

Najveću zaslugu za čuvanje, gajenje, pa i oživljavanje i unapređivanje hrvatskoga glazbenog folklora, a i puni uspjeh u tome svom nastojanju ima »Seljačka Sloga«, koja je u svojim brojnim ograncima stvorila nova i danas jedino moguća žarišta za daljni razvitak hrvatske narodne popijevke. Osim toga je zaslugom Seljačke Sloge znatno prošireno poznavanje hrvatskoga glazbenog folklora ne samo među građanskim svijetom, već i među strukovnjacima (produktivnim i reproduktivnim umjetnicima) i učenjacima (muzikolozima), koji u jednoj takvoj smotri mogu dobiti gotovo potpun pregled čitavoga folklornog područja (u pokrajinskim smotrama), odnosno pregled značajnih osobina pojedinih folklornih područja cjelokupnoga hrvatskog glazbenog folklora (u godišnjim smotrama); a to su sve inače mogli proučiti samo ponovnim istraživanjem na licu mjesta, koje nije svagda lako dohvatno prometnim sredstvima.

Tako je i zanimanje za mnoga pitanja, koja objašnjuju pojedine probleme hrvatskoga glazbenog folklora, vrlo veliko, a ova knjižica ima poslužiti tome, da se i u najširim krugovima prodube razumijevanje i poimanje tih problema; a po tom poimanju da razvije smisao za ljepotu hrvatskoga glazbenog folklora i ponos svakog Hrvata na to bogatstvo baš ove grane općenite duhovne kulture njegova naroda. Tu se spoznavaju elementi narodnoga glazbenog izražaja, koji u velikim djelima istaknutih hrvatskih skladatelja dobivaju potencirana izražajnu snagu idealizirane, da i sintetizirane narodne umjetnosti, koja će — uz uspjehe ostalih grana umjetnosti: pjesništva, slikarstva, kiparstva

i graditeljstva — biti najsjajniji doprinos malenog hrvatskog naroda velikoj evropskoj kulturi i u natječaju s ostalim narodima njemu osigurati dolično mjesto u povijesti sveopće kulture čovječanstva.

Za potpunije razumijevanje sve građe, koja se ovdje razlaže, dobro je utvrditi važne stručne izraze i termine i njihovo značenje:

narodna popijevka — po Kuhaču — svaka je popijevka, koju je izmislio (ili samo napjev njezin ili i napjev i tekst njezin) glazbeno neobrazovani pojedinac,

pučka popijevka — po Kuhaču — nastala je u seljačkom kulturnom krugu; zato se ovdje nazivlje i narodna seljačka popijevka, ali i kratko narodna popijevka,

varoška popijevka — po Kuhaču — nastala je na gradskom ili malogradskom području u kulturnom krugu obrtnika, trgovaca i građana, koji su dijelom bili i doseljenici; zato se u takvoj popijevci najprije očituju tuđinski utjecaji. Prema tome varoška je popijevka narodna, ali nije pučka, nije narodna seljačka. Za tu vrst narodnih popjevaka (posebno iz Dalmacije) u novije se vrijeme počeo upotrebljavati još i naziv »gradska pismica«,

glazbeni folklor obuhvaća sve, što je u bilo kakvoj vezi s narodnom seljačkom glazbom i to bilo vokalnom (popijevkom) bilo instrumentalnom (svirkom),

muzikologija je nauka o glazbenom folkloru

muzikolog je istraživač glazbenog folklora

melograf je sabirač (zapisivač) narodnih popjevaka i narodne svirke (melodija), koje se prenose predajom

popijevka (njem. das Lied)

pjesma (njem. das Gedicht)

napjev (melodija, njem. der Gesang). Pjevač, pjevajući popijevku, pjeva tekst pjesme određenom melodijom; t. j. pjesma zajedno sa svojom melodijom zapravo je popijevka)

ljestvica (njem. die Scale, franc. la gamme)

tonski način (na pr. dorski ili frigijski itd.)

tonski niz: to može biti nepotpuna ljestvica, tetrahord, trihord i sl.; ali i takav niz tonova, u kojemu se ne mogu razabrati tonalitetne srodnosti, ili uopće niz tonova, kakav na pr. daje netočno ugođena sviraljka,

žičani instrumenti (njem. die Saiteninstrumente)

gudaljke (njem. die Streichinstrumente)

sviraljke (njem. die Blasinstrumente)

prebiraljka je dio sviraljke, na kojem su rupice za prebiranje zbog izvođenja napjeva

udaraljke (njem. die Schlaginstrumente)

harmonika uči pravila o slijedu akorda (sazvuka), ali tumači i funkciju svakog tona neke melodije prema osnovnim akordima tonaliteta, makar ti akordi i ne zvuče realno; zato i naziv: latentna (skrivena) harmonika.

*

Ugodna mi je dužnost zahvaliti se svima, koji su me pomagali kod sastavljanja knjižice i prikupljanja podataka i slika; u prvom redu sveuč. prof. dr. Milovanu Gavazziu kao ravnatelju Etnografskog muzeja i ostalom osoblju tog muzeja, te g. Toši Dabcu, koji je dopustio reprodukciju svojih fotografskih snimaka; — napokon i uglednom upravnom i redakcionom odboru Matice Hrvatske, koji — uvrstivši ovo djelce u svoja izdanja — nisu žalili troška, da izdanje bude u svakom pogledu odlično opremljeno.

U Zagrebu, mjeseca prosinca 1940.

Dr. Božidar Širola

1. SABIRAČI HRVATSKIH NARODNIH POPJEVAKA I DRUGE GRAĐE HRVATSKOGA GLAZBENOG FOLKLORA. MUZIKOLOZI

U sabiranju hrvatskih narodnih popjevaka izvršen je dosada već znatan posao. Rezultati se nalaze u brojnim izdanim i neizdanim zbornicima. No činjenica, da je to tek dijelak onoga golemog bogatstva glazbene tvorbe, koja još živi u hrvatskom narodu, nuka neprestano nove marne zapisivače, melografe, da nastave započeto djelo. A djelotvorni rad »Seljačke Sloge« u premnogim njezinim ograncima gotovo je u odlučni čas poveo odlučnu akciju za sačuvanje autohtonog i tradicionalnog glazbenog blaga u hrvatskom narodu i to ne samo gledom na vokalnu, već — u novije vrijeme — i na instrumentalnu glazbu; sve to uz običaje, nošnju i sve druge elemente duhovne i materijalne kulture hrvatskoga seljačkog naroda.

O narodnoj glazbi, popijevkama i svirci, imade mnogo spomena u najstarijih pisaca povjesničara. No to su tek bilješke, iz kojih možemo razabrati, da je pučka glazba u davnini bila živa, da je bila raznovrsna i lijepa. Kakva je pak uistinu bila, ne da se iz tih vijesti razabrati; nisu nam se sačuvali napjevi u notnim zapisima.

Tako se pripovijeda, da je papu Aleksandra III., kad je god. 1177. ulazio uz svečanu pratnju, jašući na bijelu konju, u Zadar, sve do crkve sv. Stošije pozdravljao narod pjevajući iza glasa pjesme i hvale jezikom svojim slavenskim.

Dok se u toj bilješci samo spominje pjevanje hrvatskim (slavenskim) jezikom, daje Juraj Šižgorić u svom opisu Šibenika točnije opise raznih vrsta pučkih popjevaka sredinom 15. stoljeća. On kaže: »Naši građani imadu uz zakone još i običaje, neke posebne, a druge tuđe, što su ih poprimili od svojih susjeda. Tako se mnogi služe hrvatskim (ilirskim) poslovicama, koje nazivljemo najvećma uzrečicama i prevodimo ih iz domaćeg jezika u latinski s učenim i vrijednim mužem Ivanom Nauplejom. Njima se naime ne pričinjaju oštroumnijima niti Solonovi zakoni, niti propisi Nume Pompilija niti odredbe samog Pitagore. Osim toga žene kod pogrebnog žalovanja pjevaju tužaljke, pa ganu i uzbude do suza i duše čvrstih muževa; te su tužaljke žarče od plača Tetide, što više i Buriala, kojim su (oni) žalili gubitak svojih sinova na način barbarskog tuljenja. A na svadbeni dan povedu kolo i pjevaju neke svadbene pjesme, kakvih se nije čulo pjevati niti od Katula niti od Klaudijana. A onda i obijesna mladež, zahvaćena žudnjom, moćnim grlima (glasovima), pjeva noću takve ljubavne popijevke, kakve je jedva mogao pjevati gizdavi Tibul ili umiljati Propercije ili nepristojnik Cilioridis Gallus ili Zeboja ili Sapfo. A vrteći žrvanj, da istisnu ulje, izmjenjuju pjevajući ekloge; rekao bi, da Damet i Menalko skladno pjevaju pred Palemonom. Po taktu pak pjevanja u kolu udaraju u zemlju; to

opisijući Caleottus, imenom Uro, tako govori: kod Slavena i sada je u običaju onaj način starih, jer kad plešu kolo, svi u jedan isti čas udaraju nogom zemlju.«

Najstariji sačuvani notni zapisi hrvatskih pučkih popjevaka (to su svjetovne popijevke) potječu iz 16. stoljeća. To su najprije dva notna zapisa poznatoga i slavnog hvarskog pjesnika Petra Hektorovića, koji ih je sam zapisao po pjevanju ribara Paskoja i Nikole; uz ta dva notna zapisa zapisao je pjesnik u svom »Ribanju i ribarskom prigovaranju« 1555. i tri teksta narodnih pjesama. On je »sa svom mocju ispisal sve ono, ča je Paskoj i Nikola bugaril i spival«, kako sam o tome piše Mikši Pelegrinoviću u pismu od 20. studenoga 1557.

Prvi je napjev bugaršćine melodija, po kojoj su se zacijelo tada na Hvaru pjevale uopće junačke narodne pjesme, jer je po toj melodiji najprije Nikola ispjevao pjesmu o vojvodi Radoslavu Siverincu, a onda Paskoj pjesmu o Kraljeviću Marku i bratu mu Andrijašu. Po drugom su napjevu zapjevala oba pjevača zajedno »jedan više pojuć, drugi niže držeć« lirsku popijevku »I kliče divojka.« Hektorović je glazbu morao dobro znati, jer se je kod zapisivanja poslužio suvremenim notnim pismom, pa je upotrijebio notne oblike: semibrevis, minima, semiminima, fusa i semifusa, (najmanje notne vrijednosti po trajanju). Taktovne crtice (tinca) u ono doba ne poznaju. Upotrijebljen je c-ključ, a zapis je u f-duru, koji najbolje odgovara baritonskom grlu.

Petar Hektorović rodio se na otoku Hvaru 1487. Škole je učio u rodnom gradu, a nastavio u Splitu.

Kako mu je otac rano umro, morao je on preuzeti upravu imanja i nije mogao nastaviti nauke u Italiji, kako je to sam želio. Za pučke bune 1510. ništa mu se nije desilo, jer je bio prijatelj pučana. Za navale Turaka na Hvar g. 1540. pobježe Hektorović i skloni se u Mletke. Vrativši se kući sagradi Tvrdalj. G. 1557. pohodio je Dubrovnik, gdje se je upoznao s dubrovačkim pjesnicima. Umro je g. 1572.

Među ostalim njegovim djelima spominje se po predaji i »Mučeništvo na ime sv. Lovrinca«, koje se je zadnji put prikazivalo još prije nekih sto godina u Hvaru, a u tom su prikazivanju pojedina lica pjevala napjeve, što ih je — prema Kuhačevu nagađanju — izmislio sam Hektorović. Kuhač je g. 1869. neke od tih napjeva zapisao prema pjevanju starih ljudi, koji se sjećahu još posljednjih prikazivanja tog »Mučeništva.«

Osim Hektorovićevih zapisa sačuvao se iz 16. st. još i rukopisni zbornik nepoznatog redovnika, pavlina i u njemu tekstovi hrvatskih crkvenih popjevaka, a uz ove i nekoliko svjetovnih narodnih i umjetničkih popjevaka. Kuhač, našavši taj zbornik u Kukuljevićevoj knjižnici i proučivši ga, upućuje na to, da su notni oblici stariji od 16. st., jer se njima još ne da označiti trajanje, pa je i transkripcija dosta teška. Sami napjevi — po sudu Kuhačevu — tek su manjim dijelom doista pučki.

Iz 17. st. (g. 1644.) sačuvala se rukopisna »pavlinska« pjesmarica, koju je proučio i objelodanio kanonik Janko Barlé. U toj su pjesmarici samo crkvene popijevke i to pretežnim dijelom s hrvatskim tekstom; tek nekoliko njih ima latinski tekst. Za mnoge je napjeve iz te pjesmarice utvrdio Barlé, da su preuzeti iz sredovječne latinske himologije, drugi su nastali u Hrvatskoj i dugo se još i dalje pjevali, pa su uvršteni i u veliki zbornik »Cithara octochorda«, koji je izdan tiskom prvi put početkom 18. st., poslije još i drugi i treći put. Neki su pak od tih napjeva — makar možda i skladani od danas nam nepoznatih pobožnih redovnika, (bl. Augustin Kažotić uredio je liturgijsko pjevanje za zagrebačku biskupiju još u 14. st. i sam je skladao liturgijske napjeve, ako se i danas više ne da ustanoviti koje), — postali tradicionalnim dobrom hrvatskog naroda, napose Hrvata kajkavaca, tako na pr. poznata božićna popijevka »Narodil se je kralj nebeski.«

Iz druge polovine 18. st. sačuvana su tri zapisa bosanskih narodnih popjevaka. Zapise je učinio učeni Splićanin dr. Julije Bajamonti, prijatelj Fortisov. Zna se, da je Bajamonti zapisivao i tekstove hrvatskih narodnih pjesama, te ih prevodio na talijanski. No on je zapisivao i napjeve hrvatskih narodnih popjevaka, ali se od tih njegovih zapisa sačuvao samo jedan poderani listić i na njemu spomenuta tri napjeva, koje Bajamonti nazivlje: canto delle fanciulle de Travnik, canto dei gianizzari, canto dei cadi. Tekstovi tih popjevaka nisu potpisani ispod nota. Napjeve je štampao Ivan Milčetić u svojoj studiji o Bajamontiu i njegovim djelima (u 192. knj. Rada Jugoslavenske Akademije znanosti i umjetnosti).

Dr. Julije Bajamonti (Prema Milčetiću), učeni dalmatinski enciklopedist i glazbenik, rodio se 24. kolovoza 1744. od oca dra Ivana Dinka i majke Jelene u Splitu. Početne nauke izučio je privatno u Splitu, a doktorat medicine stekao na sveučilištu u Padovi. Liječničku je praksu vršio u Hvaru, gdje je uza to još vršio i službu orguljaša stolne crkve. G. 1787. piše iz Hvara prijatelju Fortisu, da u nedjelje svira na orgu-

ljama, da komponira, da mnogo dopisuje, i »to mu je društvo.« Potkraj svibnja 1790. preselio se u rodni grad Split. Ne htjedoše ga izabrati gradskim liječnikom; zamjeriše mu, da se bavi glazbom, a to se ne slaže s časti liječnika. Zato je u Splitu vršio privatnu liječničku praksu, a uza to je još bio i kapelnikom u nadbiskupskoj crkvi. Sa svojim zvanjem nije bio zadovoljan; težio je za tim, da postane profesorom u kome većem kulturnom središtu, ali ponuđene gramatičke katedre na padovanskom sveučilištu ipak nije htio prihvatiti. Bajamontia su mnogo slavili i uvažavali brojni znanci u Dubrovniku i Italiji. Umni je njegov rad golem. Kulturom Talijan, osjećao se Ilirom-Slavenom. Znao je hrvatski, talijanski, latinski, francuski, njemački, a ponešto i engleski. Glazbom se mnogo bavio, pa se okušao i u skladanju. Sačuvane su mnoge njegove kompozicije u arhivu župnog ureda kod stolne crkve u Splitu, a nešto i u arhivu ostavine Algarottijeve danas u arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda). U Rešetarovu popisu nalaze se sve same višeglasne crkvene njegove skladbe uz pratnju orgulja ili orkestra: mise, rekvijemi, creda, benedictusi, pasije, razne himne, responzorija, Stabat Mater, Te Deum-i i nekoliko večernja. Spominju se i druge izgubljene njegove kompozicije. Tako se mislilo da se izgubio njegov oratorij »La translazione del S. Doimo«, izveden prigodom svečanog prenosa svetih moći u Splitu god. 1770.

Već sasvim potkraj 18. st. bilo je zacijelo u banskoj Hrvatskoj više danas nepoznatih sabirača hrvatskih narodnih pjesama, pa je znamenit proglas zagrebačkog biskupa Maksimilijana Vrhovca u glasovitoj okružnici od 26. lipnja 1813. »Lingua Illyrica a saeculo septimo per Illyricum continuo florescens« — kako to lijepo kaže dr. Fancev — samo prvi javni poziv na sustavno »skupljanje cjelokupne hrvatske narodne poezije kao i umjetničke tvorbe i narodnog jezičnog blaga uopće.« No

danas ima poznatih rukopisnih zbornika narodne i građanske poezije, starijih od ove biskupove okružnice. Takav je zbornik T. Kraljevića hrvatskih svjetovnih pjesama od g. 1796. i zbornik V. Babukića, »Jos. Perviza«, hrvatskih svjetovnih pjesama od g. 1798. Obje ove pjesmarice potječu iz Slavonije. U njima nažalost nema notnih zapisa. Nema notnih zapisa ni u nešto mlađim pjesmaricama, što su se sačuvale u kajkavskom području; u kancioneru Nikole Šafrana, koji dr. Fancev datira oko g. 1800., pa ni u zbirci kojoj je sastavljač Marko Mahanović g. 1814. dao naslov »Horvatske popevke svetske«, a ni u ludbreško-bukovečkoj pjesmarici od g. 1830. Zato je toliko zanimljivija zbirka zlatarskog župnika Ladislava Forka »Popevke po Ladislavu Forko, vicejašprištu i plebanušu zlatarskomu, napravljene i za razveseljenje svojeh prijateljov van dane vu letu 1823., jer je u njoj zapisano 14 popjevaka notnim pismom, iz kojega se doduše vidi samo melodijski tok bez ritmike, ali su to ipak dragocjeni primjeri ladanjskih popjevaka iz Hrvatskog Zagorja prije više od sto godina. Forko je to sam zapisao, a u svoju je zbirku uvrstio i starije »Napitnice iz protokoluma Geršićevog«, zbornika danas izgubljenog, što ga je sastavio Juraj Geršić, župnik u Pušći.

Iz ovoga je doba pretpreporodnog nastojanja i lijepi primjer spomenutog biskupa Vrhovca, koji je za doček kralja u Zagrebu 27. lipnja 1818. organizirao izvedbu narodnog kola, što ga je plesalo mnogo mladih plemića i plemkinja, odjevenih u šarolika narodna odijela, pjevajući pritom »plesopisen«, koju je sastavio sam biskup. Biskupove

stihove »Kolo, kolo, naokolo, hitro ljubno i veselo« pjevali su prema napjevu hrvatske pučke popijevke »Zaspal Janko pod jablankom«. Napjev i tekst biskupov štampani su na ukusnom listiću, koji je u faksimilu objelodanio Vjekoslav Klaić u svojoj raspravi o Vatroslavu Lisinskomu.

Sličnom parafrazom zacijelo je nastala i zdravica Gedeonu Landonu na kraju A. Ivanošića »Pisme od uzetja Turske Gradiške«, jer zapisani napjev pokazuje znatne i ritmijske (ako se dobro ritmizira u trotaktnim frazama) kao i melodijske osobine slavonskih narodnih popjevaka, napose onih, što se pjevaju uz igranje kola.

No i izvan Zagreba, čak u kitnjastom Srijemu budila se već ljubav prema narodnoj popijevci, o čemu svjedoči i djelo franjevca Grgura Čevapovića, koji je u svoju hrvatsku dramu »Josip Patrijarka u narodnoj igri prikazan od učenika vukovarskih« g. 1819. na čast đakovačkog biskupa Emerika Karla Raffay-a, upleo uz mnoge strane popijevke i jednu slavonsku. Pod napjev popjevke »Mila moja, gdje si sinoć bila« podmetnuo je tekst »Na hiljadu i osam stotina devetnaest k tomu godina.« Mada sam taj napjev podsjeća na motiv češke polke. Kuhač (Zbornik, knjiga II.) dokazuje, da on pripada hrvatskom glazbenom folkloru.

I u Dubrovniku se početkom 16. st. našlo pojedinaca, koji su zapisivali narodne popijevke. Zaslugom o. Vanđe Kuzmića (1807.—1880.), koji je bio marni istraživač prirode, sabirač povijesnih podataka i starih rukopisa, uza to i samostanski orguljaš, te je sastavio i u rukopisu ostavio »Živote tolikih glazbenika«, sačuvali se zapisi anonimnih melo-

grafa iz početka 19. st. u knjižici samostana Male braće u Dubrovniku. Tako Kuzmićev Cartolone 106 sadrži Arie nazionali Slave: Majka Maru, Slavičice mlada, Drag se dragoj, Ninaj, nenaj, Lijepo ti je, Ne kolenda brate nije itd. uz opasku »con accomp. della gusla«; (bili bi to prema tome primjerci guslarskog pjevanja, ali je značajno da su počeci tekstova uzeti iz narodne lirike), a u cartellone 113 nalaze se zapisi: Canzon croato, Poviruscia, Majka Maru pod zajedničkim imenom »contradanza croatto«; (nije li to primjerak umjetno složene svite po narodnim plesnim motivima, kako ih liričari, koji sviraju na lirici, znadu zgodno varirati).

Ilirski je preporod našao prema tome pripravljeno tlo za daljnja nastojanja u tom pogledu, pa koje čudo, da je i Lisinski za Štrigin đački zbor udešavao poznate hrvatske pučke popijevke, kad je i Stanko Vraz sakupljao napjeve slovenačkih i hrvatskih narodnih popjevaka, a Karlo Catinelli-Bevillaqua-Obradović je izdao svojih dvadeset i pet napjeva iz požeške okolice još god. 1847.

Karlo Catinelli-Bevilaqua-Obradović rodio se 12. listopada 1807. u Valpovu. Niže razrede gimnazije učio je u Požegi, više razrede i pravničke nauke u Zagrebu. Kad je kao sudbeni vijećnik boravio u Požegi zapisao je u kolovozu 1847. dvadeset i pet narodnih popjevaka i štampom ih izdao u Beču pod naslovom »Južnoslavjenske pučke pěsme I. za piano forte priredjene i svim prijateljem narodnih napěvah posvetjene po Katineliu.« Drugi svezak nije zacijelo više izdao. Catinelli je kasnije sabirao i stare glazbene rukopise. Umro je u Zagrebu 11. ožujka 1864. kao vijećnik banskog stola.

No dok je Catinelli posvetio svoje izdanje »svim prijateljem narodnih napjevah« i nije nastavio

svog posla, namijenio je **Stanko Vraz** svojem marnom sabiračkom radu (on je sabrao preko 300 slovenačkih pučkih popjevaka) određeniju zadaću. On je vjerovao, da će ti po njemu i drugima sabrani »napjevi vremenom postati voda života, iz koje će negda naši slagaoci (kompoziteri) napajati svoje umotvore duhom narodnim«, kako to sam kaže u članku »Narodne pjesme u Slavoniji« u I. knjizi »Kola« godine 1842. A u listu, što ga je dvije godine kasnije pisao Erbenu, Vraz kaže još i ovo: »I ja imadem preko 300 komada narodnih napjevah iz gornjih stranah. Napjeve sam počeo sam kupiti zajedno uz pjesme. Sad ih pomnažam komadi iz Hrvatske i doljnjih stranah. To sabiranje vrlo me je stalo muke, jerbo ja sam u tom poslu (tako rekuć) samouk. Zato ne bi rado da propanu, nego da se što brže izdaju, da i naši slagaoci... ne nagaze u svom poslu na stanputice.« Vrazovih zapisa slovenačkih pučkih popjevaka sačuvalo se dosta, pa su ih iskoristili i Kuhač u svome velikom zborniku i dr. Štrekelj u svom izdanju slovenačkih pučkih pjesama, ali su njegovi zapisi pučkih popjevaka »iz doljnjih stranah« nestali. Vraz ih je zacijelo slao vanjskim prijateljima, kako svjedoči listić sa 7 Vrazovih zapisa, što ih je B. Vodnik dobio na dar iz Praga, a objelodanio Janko Barlé u »Svetoj Ceciliji« g. 1918. Ti su Vrazovi zapisi datirani u Bistrici 12. srpnja 1848. Zapisano je i ime pjevačevo »Pavel«. Među ovim je popijevkama i općenito poznata »Lijepo ti je rano uraniti.« Vrazovi su zapisi s melodijske strane u glavnom pouzdani, tek su dosta netočno ritmizirani.

Stanko Vraz, »ilirski« pjesnik, rodio se u Cerovcu u Štajerskoj g. 1810., a umro u Zagrebu g. 1851. Glazbu je — po Kuhaču — učio još za svog đakovanja u Mariboru i u Grazu, pa je umio svirati u flautu, udarati u kitaru, a umio je i pjevati po notama prima vista. Ponešto je razumio i generalbas (tako su u ono doba općenito zvali nauku o harmoniji). Kako je i u svome zamašnom pjesničkom radu i u raspravama o pjesništvu nastojao svratiti pažnju pisaca na narodnu poeziju kao vrelo za istraživanje izričaja, formalne građe i razgrađivanja motiva, tako je svome sabiračkom melografskom radu razbirao cilj u sakupljanju građe, koja će skladateljima poslužiti za studij stilskih osobina narodnoga glazbenog folklora.

O metodi rada ovih najstarijih melografa, kao i o pouzdanosti njihovih zapisa, ne može se mnogo reći. Ne znamo, kako su radili; o tome ni Vraz nigdje ništa ne spominje; njega je kao nestručnjaka samo zapisivanje »stalo dosta muke.« Vazda su to zapisi učinjeni iz ljubavi prema hrvatskoj narodnoj popijevci kao posebnoj vrednoti. Tek je Vraz zagledao novi cilj i određenu svrhu melografskog sabiranja u otkrivanju sigurnih putokaza za stvaranje narodne umjetničke glazbe.

Jednako visoki cilj svome životnom pozivu: da u zbirci hrvatskih narodnih popjevaka sačuva hrvatskim skladateljima zaklad glazbenog blaga, iz kojega će crpsti vazda novih pobuda za stvaranje nacionalne glazbene umjetnosti, postavio je sebi i prvi hrvatski muzikolog Franjo Ks. Kuhač, koji je istraživanje pučke glazbe, a napose hrvatske, vazda smatrao glavnom zadaćom svog života.

Franjo Š. Kuhač, rodio se 20. XI. 1834. u Osijeku, a umro u Zagrebu 18. lipnja 1911. To je prvi hrvatski muzikolog. Kuhač je u prvom redu sabirač. Već kao

dijete sabirao je razne stvari (na pr. i uzorke narodnog veziva), a kad se kao dječak počeo zanimati za glazbu (boraveći u Dolnjem Miholjcu), uzme zapisivati hrvatske narodne napjeve i bilježiti tekstove. Izučivši glazbu u Budapesti, učiteljevao je, a kad je dobio ostavinu iza strica kanonika u iznosu oko 12.000 forinti uzeo je ozbiljno sabirati narodne napjeve hrvatske, slovenačke, srpske i bugarske. Putovao je svake godine po nekoliko mjeseci raznim krajevima, što ih nastavaju Južni Slaveni, prelazeći granice raznih pokrajina i država. Sabirao je uz pučke napjeve još i drugu glazbeno-historijsku i etnografsku građu. Sabrao je lijepu zbirku pučkih glazbenih instrumenata, čitav zbornik novinskih istrižaka s bilješkama, koje se odnose na razvitak glazbe među svim Južnim Slavenima, a i prijepise starih pjesmarica i drugih kompozicija. Svu je sabranu građu onda u zimskim mjesecima, koje je provodio u rodnom gradu Osijeku, obrađivao i redao. Zapisane narodne popijevke obradio je s harmonijskom pratnjom na glasoviru, dodajući popijevkama i potpun tekst, kako ga je našao u štampanim zbornicima narodnih pjesama. God. 1871. se preselio u Zagreb, da tu u kulturnom središtu laglje nađe mogućnost za štampanje izrađenih svezaka svoga velikog zbornika narodnih popjevaka, koji je ipak morao — makar uz pomoć vlade — sam izdavati, i izdao u svemu četiri sveska, a onda zbog financijalnih neprilika u izdavanju zapeo. No Kuhač je u Zagrebu štampao i prve svoje muzikološke studije i to u radovima Jugoslavenske akademije. Čitav daljni svoj život proveo je u istraživanju glazbenog folklora, pa su glavna tri djela toga njegova opsežnog muzikološkog rada: u prvom redu spomenuti već zbornik narodnih popjevaka pod naslovom »Južno-slavenske narodne popijevke« u četiri knjige sa 1600 različitih napjeva; petu knjigu s daljnjih 400 napjeva Kuhač je još prije smrti pripravio za štampu i ona se upravo štampa u izdanju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Svakoj popijevci dodana je jednostavna glasovirska pratnja, da se priredi time za eventualno koncertno predavanje. Sam je Kuhač na jednom mje-

stu u svojoj autobiografiji (v. »Moj rad« u »Prosvjeti« g. 1904.) ustvrdio, da je zapisao do 5000 napjeva, no u njegovoj se ostavini nije našlo više od 400 napjeva pripravljenih za štampanje pete knjige tog zbornika. U svemu je dakle od Kuhača ostalo 2000 zapisa. Taj je »recueil considerable«, kako ga lijepo nazva Pierre Aubry u svojoj bibliografiji evropske pučke popijevke, sastavljen s jakim osjećajem za pučku glazbu uopće.

Drugo je veliko djelo iz područja hrvatskoga glazbenog folklora njegov opis i povijest narodnih glazbala Južnih Slavena pod naslovom »Prilog za povjest glazbe južnoslavenske«, štampano u Radu Jugoslavenske akademije u nastavcima od g. 1877. do 1882. Kuhač tu dosljedno traga za hrvatskom naučnom terminologijom, pa dijeli veliku ovu raspravu u ove odsjeke: strunila, svirale, jezična glazbala, udaraljke, klepetaljke, stara glazbala, koja nam nisu više poznata i zvona.

Treće je veliko djelo Kuhačevo prva hrvatska komparativna muzikologija, štampana u Radu Jugoslavenske akademije, knj. 160, 174 i 176. Tu se isporeduju osobine hrvatske pučke glazbe s osobinama pučke glazbe u drugih naroda (Madžara, Nijemaca i Talijana kao blizih susjeda). (O tim će djelima poslije biti još podrobnije govora).

Svoju metodu rada Kuhač je podrobno opisao u malom poznatom članku »Zadaća melografije« (v. Vijenac g. 1892.); tu on daje potanke upute za melografski rad uopće. Na svojim sabiračkih putovanjima redovno je nosio sa sobom violinu, pa je na njoj svirajući vazda reproducirao svoj zapis, dopuštajući svojim pjevačima, da ga ispravljaju sve dotle, dok zapis nije bio potpuno točan. Kuhač se dakako služio suvremenom notacijom, kojom nije mogao označiti tanke razlike u intonaciji prirodne ljestvice, u kojoj su njegovi pjevači pjevali. No on je tu razliku znao, pokušao je čak i gonetati,

upućujući na činjenicu, da su i pučki glazbeni instrumenti — pa i prema intervalima čiste prirodne ljestvice — u mnogo slučajeva netočno ugođeni; Kuhač tu činjenicu goneta kao svijesnu i traži, da o njoj melograf vodi računa. Međutim ta netočnost u intonaciji niza tonova, što se na pučkoj sviraljci mogu izvesti, ima sasvim druge razloge, kako sam to u nekoliko mahova mogao utvrditi; tu je djelatno geometrijsko konstruktivno načelo uz često nezgrapan alat, kojim se služi izrađivač takvih instrumenata. Moderna nauka osporila je zbog toga vrijednost podrobnog akustičkog studija jednostavnih pučkih glazbenih instrumenata i njihova tonskog niza za proučavanja intonacije i njezinih osobina u pučkoj popijevci i glazbi uopće (v. Abraham i Hornbostel). No Kuhačeva uputa i danas ima svoju vrijednost: neka melograf zapisuje one stupke ljestvice, što ih on svojim uhom razbira, makar se njemu čini, kao da su nečisto ugođene, pa neka točno označi, u čemu je razlika u pojedinim stupkama pjevačeve ljestvice općenito.

Katkada je došao — pripovijeda Kuhač — u selo, pa je najprije zašao u crkvu i ondje počeo svirati orgulje, a kad se sakupilo nešto svijeta, da sluša neznanog im orguljaša, on je počeo raspitivati i odmah zapisivati. On naime nije zapisivao samo napjeve i pripadne im tekstove, nego je — kako je to već naprijed istaknuto — opisivao i plesove i običaje, uz koje su se takve popijevke pjevale. Kuhač je dao i prvi potanki opis pučkih glazbenih instrumenata, što ih je sam sabrao u malu zbirku od preko pedeset komada, (danas se čuvaju u Etnografskom muzeju u Zagrebu kao

vlasništvo Hrvatskog glazbenog zavoda). Iz svojih je bilježaka Kuhač mogao čak dati i pregled gestikuliranja raznih naroda, napose na Balkanu, (v. Matičino »Hrvatsko Kolo«, knjiga III.)

No on je počeo kod Hrvata prvi i naučno istraživati svoju sabranu građu. Rezultati su njegovih komparativno-muzikoloških studija; najprije činjenica, da se hrvatski pučki pjevač služi samo prirodnom ugodbom ljestvičnih stupaka; s obzirom na upotrebu glazbenih intervala statističkom se metodom nalazi osnova za melopoiju hrvatske narodne melodije uopće; u poglavlju o glazbenoj sintaksi udarene su osnove ispitivanju građe glazbenog stavka u hrvatskoj narodnoj melodici.

Kuhač razlikuje nazive »pučka« i »narodna« popijevka. On je u svoj zbornik uvrstio i popijevke »varoške« (kako ih on zove) t. j. popijevke, što su nastale u gradovima i gradićima, a zna se prigodice i za njihova tvorca, koji je napjev izmislio, a da nije znao glazbe, (već prva popijevka njegova velikog zbornika »Tko je srce u te dirno« napjev je osječkog tamburaša Paje Kolarića na Preradovićev tekst), a u tim se varoškim popijevkama očituje i pretapanje tuđih utjecaja sa starijom narodnom predajom. Za razliku od toga Kuhač označuje popijevku pučkom (njem. Volkslied, franc. chanson populaire), ako je ona postala na selu i ne zna se za njezina tvorca, dok je popijevka u predavanju kroz stoljeća i mnoga pokoljenja stekla konačnu redakciju upravo suradnjom mnogih pjevača; postala je, da tako kažemo, tvorbom cijelog naroda.

Kuhačevo je životno djelo osnova svakog daljeg istraživanja hrvatskog glazbenog folklora, — čvrsta osnova hrvatske muzikologije.

Ovako svestranog nastavljača iza Kuhača nije više bilo među Hrvatima. Zato se hrvatskim glazbenim folklorom mnogo i opširno bavio sveslavenski melograf, češki slikar Ludvik Kuba, koji je dugoga svog vijeka okončao djelo, što je započeo još kao mladi đak: »Slovanstvo ve svých zpěvech.« Čim je namislio izdati takav velik zbornik pučkih popjevaka svih slavenskih naroda, razabrao je, da mora postati putnik i obaći sve slavenske narode, da na vrelu upozna pučke popijevke svakog slavenskog naroda napose. I nije prezao pred veličinom svog zadatka. On je doista obašao sve slavenske narode. Ponovno je boravio u zemljama, koje nastavaju Južni Slaveni: još prije rata bio je u Sloveniji, (g. 1888. i 1889.), u Hrvatskoj (g. 1889.) i Slavoniji, u Crnoj Gori (g. 1890. i 1912.), u Dalmaciji (g.1890., 1892., 1907. i 1912.), u Bosni i Hercegovini (g. 1893.), u Bugarskoj (g. 1894.) i u Srbiji (g. 1894.), dok je poslije rata radio još u Staroj Srbiji i Macedoniji. On se nije zadovoljio samo bilježenjem pučkih popjevaka i primjera pučke svirke, već je sabrani materijal s uspjehom i kritički obrađivao. Od važnih njegovih publikacija, koje obrađuju hrvatsku muzikologiju i promiču istraživanje skrivenih zakona hrvatske narodne glazbe, ovdje se samo spominju, a poslije će o njima biti više rečeno, ova djela: referat za bečki muzikološki kongres g. 1909. o istarsko-dalmatinskoj popijevci; rasprava »Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji« (štampana u prijevodu u Zborniku za narodni život i običaje, knjiga III. i IV., poslije u originalu u »Cesty za slovanskou pisni«, sv. II., Prag 1935.); članak o istočnjačkom (on ga zove »muhamedanskim«) utjecaju na pučku glazbu u Bosni i Hercegovini, a i kod drugih Južnih Slavena dalje prema istoku; opsežnu i važnu studiju o ljestvicama u bosansko-hercegovačkoj narodnoj glazbi. Rezultati Kubinih istraživanja zamašni su i važni. Zato će o njima još na više mjesta ove knjižice biti govora. On je naime postavio mnogo problema hrvatskog glazbenog folklora i pokušao ih riješiti. Tako je prvi upozorio na tipove najstarijeg heterofonog dvoglasja u istarsko-dalmatinskoj popijevci. Tu je vrst dvopjeva nazvao »sekundnim«, jer se u njemu često upotrebljava sekunda kao sazvuk, kojim se pjevanje može i završiti, t. j. upotrebljava se u završnim kadencama. Kuba još ne zna tumačiti tu pojavu, a ne pozna točno ni njezino rasprostiranje, jer je ono doista veće, nego je to Kuba znao, kad je tu osobinu hrvatskoga glazbenog folklora pridijelio samo istarsko-dalmatinskoj popijevci. Kuba je u »ojkanju« zagledao kriterij za starost narodne tradicije, a to je poslije Robert Lach (v. Geschichte der ornamentalen Melopoïe) protumačio po pneumatskoj profilaciji melodijskog toka. Glazbenu arhitektoniku Kuba je za razliku prema Kuhaču nastojao izvesti iz čisto glazbenih oblikovnih potreba, pa se je time znatno bliže primakao rješavanju takvih pitanja. Kuba je napokon u brojnim ljestvičnim obrascima našao i osnove za proučavanje harmonike hrvatskih pučkih popjevaka.

Ludvik Kuba rodio se g. 1863. u mjestu Poděbrady u Češkoj. Učio je orguljašku školu u Pragu od 1877. do 1879., a onda još učiteljski seminar u Kutnoj Hori od g. 1879. do 1883. G. 1891. stupio je u slikarsku akademiju u Pragu; a od g. 1893. do 1895. usavršava se u slikarstvu u Parizu. Uz glavno svoje zanimanje slikarstvo radio je neprestano i dalje oko izučavanja narodne melodike svih slavenskih naroda, pa je publicirao i velik broj informativnih članaka u raznim češkim revijama i časopisima, ali i vrijednih studija, punih naučne vrijednosti. Vazda je svoja razlaganja mogao oživjeti uspjelim svojim crtežima i slikama; na pr. »Čteny o Lužici«. Danas živi u Pragu kao akademski slikar.

Iza Kuhača i Kube nije se muzikologijom više nitko bavio ovako opširno. Muzikologa je doduše bilo više, ali su oni svoj rad zgodno ograničili i dali mu određeniji cilj, bilo da su se bavili samo sabiranjem nove građe, bilježenjem pučkih popjevaka pojedinoga folklornog područja ili su svraćali svoju pažnju kojemu posebnom problemu hrvatske muzikologije. Od melografa, koji su samo sabirali narodne popijevke i obrađivali ih (kako je to i Kuhač, a i Kuba prije njih činio) u jednostavnom glasovirskom ili zbornom stavku, spominjem ove:

Matko Brajša-Rašan izdao je mali zbornik hrvatskih pučkih svjetovnih i duhovnih popjevaka iz Istre. On, rodom Istranin, a kao općinski tajnik zaposlen u više istarskih mjesta, dobro je upoznao istarsku pučku popijevku, a dao se na melografski rad potaknut napose Kuhačevim radom.

Matko Brajša-Rašan rodio se 11. prosinca 1859. u Pićnu kraj Pazina u srednjoj Istri. Pučku je školu učio u rodnom mjestu, gimnaziju u Pazinu, a pravne nauke u Beču. Neko je vrijeme bio odvjetnički koncipijent, a poslije općinski činovnik u raznim istarskim mjestima, najposlije u gradu Pazinu, gdje je ostao do kraja g. 1923., kad se preselio u Zagreb. Potkraj života gotovo je oslijepio. Umro je u Zagrebu 6. rujna 1934. Glazbu je učio privatno već u gimnaziji, a poslije — na sveučilištu u Beču — nastupao je i kao dirigent pjevačkog zbora »Zvonimir«. Gdjegod je službovao, aktivno je surađivao u hrvatskim pjevačkim društvima. Sam je skladao razne pjevačke zborove (himne, mise i dr.). Sakupljao je narodne popijevke za bečko društvo, pa je dio toga u svojoj posebnoj harmonizaciji izdao pod naslovom: Hrvatske narodne popijevke iz Istre (50), svjetske i crkvene. Pulj, 1910.

Dr. Vinko Žganec još je kao bogoslov u Zagrebu izdao u dva sveska harmonizirane hrvatske narodne popijevke iz Međumurja; poslije je sabrao i izdao kao građu bez obradbe veliki zbornik međumurskih pučkih popjevaka (izdanje Jugoslavenske Akademije). U novije vrijeme, živući kao odvjetnik među Bunjevcima i bačkim Hrvatima, sabrao je i obradio za zbor veći broj bunjevačkih pučkih popjevaka.

Zlatko Špoljar posvetio je svoju sabiračku djelatnost hrvatskim narodnim popijevkama iz Podravine, gdje je više godina službovao kao učitelj. I on je najprije obrađivao sabranu građu u zbornim stavcima; sada je sabire podrobno (u okolici Virja) bez pratnje. Po njemu sabranu građu nabavila je za svoj zbornik Jugoslavenska Akademija.

Zlatko Špoljar rodio se 9 .travnja 1892. u Miholjcu kraj Križevaca. I otac njegov učitelj, bavio se kao orguljaš glazbom, a već i djed njegov bio je »muzikaš«. Zlatko je učio gimnaziju i preparandiju u Zagrebu. Službovao je kao učitelj više godina u Ludbregu, poslije u Zagrebu; danas je činovnik u Odjelu

za prosvjetu Banske vlasti. Glazbu je učio najprije u preparandiji, a poslije i privatno. Skladao je velik broj djela (zborovi, obradbe hrvatskih narodnih popjevaka, crkvenih skladba, dječjih popjevaka, skladba za tamburaške zborove i dr.). Bavi se mnogo sabiranjem hrvatskih narodnih popjevaka, napose iz raznih mjesta Podravine.

Lijepa je zbirka kajkavskih »varoških« popjevaka iz Samobora, što ju je u svom velikom djelu o Samoboru objelodanio Milan Lang, dugogodišnji učitelj u Samoboru. Šandor Bosiljevac izdao je tri sveska svojih glasovirskih obradba bosansko-hercegovačkih, dalmatinskih popjevaka, te popjevaka iz južnih krajeva. I Bogumir Kačerovski izdao je svoje glasovirske obradbe bosanskih pučkih popjevaka. Manje su vrijedne — s obzirom na sadržaj i obradbu — obradbe pučkih popjevaka u sasvim lakom glasovirskom stavku u albumima Stöhrovu, Lutzovu, Lžičarovu i Řahinu; tu se nađe i po koja umjetnička popijevka poznatih i priznatih hrvatskih skladatelja. Hrvatskih pučkih popjevaka u laganoj, ali i težoj, pa i u virtuoznoj obradbi glasovirskog stavka ima u izdanjima Berse, Grgoševića, Konjovića, Dobronića i drugih; u tim se zbirkama nalaze uz hrvatske narodne popijevke mahom i popijevke drugih južnih Slavena. Dobronić je obrađivao pučke popijevke i za zborne skupine (posebno za muški zbor, pa za mješoviti zbor, druge za sam ženski zbor).

Osobito je vrijedna zbirka dalmatinskih narodnih popjevaka, Vladoja Berse; u njoj su vrlo pomno sabrani zapisi od 464 narodne popijevke najvećma iz srednje Dalmacije, dalmatinskog primorja i sre-

dnjo-dalmatinskih otoka (Brača, Hvara i Visa). Tu je zbirku Bersa sabrao u g. 1906. i 1907. putujući od mjesta do mjesta sam, da sabere građu za bečko Društvo za proučavanje narodne popijevke svih naroda u nekadašnjoj Austriji. Bersina zbirka danas je u posjedu Jugoslavenske akademije, pa je spremljena za štampu u Zborniku narodnih popjevaka.

Vladoje Bersa rodio se 1864., a umro je 7. VII 1927. u Zadru. Učio je gimnaziju u Dubrovniku, a pravne nauke u Grazu, gdje je u isti mah privatno učio i glazbu (kompoziciju i instrumentaciju). Poslije je bio upravni činovnik u raznim mjestima u Dalmaciji. Pred smrt, već kao umirovljenik, bavio se i umjetnim obrtom (drvorezbarijom) kao nastavnik u srednjoj tehničkoj školi u Splitu. Napisao je nekoliko opera, skladao razne skladbe za glasovir, komornu glazbu, popijevke za jedan glas i glasovir, crkvene popijevke (zborne), pa orkestralna djela (Marjan, Noveleta).

Velik je broj obradba za zbor izdao i »Sklad« namjenjujući ih ne samo mnogim hrvatskim seljačkim pjevačkim društvima, te pjevačkim zborovima mnogobrojnih ogranaka Seljačke Sloge, nego i gradskim pjevačkim zborovima s lijepom namjenom, da se programi njihovih koncerata ispune djelima stare tradicionalne narodne glazbe u manje ili više dotjeranim harmonizacijama i obradbama. Da se vidi, kolikog je maha uzeo taj pokret za obrađivanjem hrvatskih narodnih popjevaka u dotjeranim zbornim stavcima, u kojima su se obrađivači osobito trudili, da otkriju skrivene zakone latetne harmonike (ta ih je svojom neobičnosti upravo podraživala na taj posao), dosta je nabrojiti nekoja važnija imena skladatelja i glaz-

benika. Među njima su — osim već spomenutih — Fran Lhotka, Josip Štocer-Slavenski, Jakov Gotovac, Zlatko Grgošević, Rudolf Matz, Boris Kernic, Josip Vrhovski, Ivan Brkanović, Mladen Pozajić, Milo Cipra, Franjo Dugan ml., Rudolf Taclik, Mirko Kolarić, Rudolf Hercigonja, Leon Stepanov, dr. Marijan Markovac, Slavko Janković, Slavko Modrijan, Pavao Kempf, Nikola Toth, Ivan Kokot, Stevo Lovrić i dr.

No te zbirke i albumi, te obradbe hrvatskih narodnih popjevaka ne promiču mnogo razvitak hrvatske muzikologije. Njihova je svrha, da postanu pomagalom glasovirske obuke, ili da budu materijalom za koncertno nastupanje pianista, pjevača i pjevačkih zborova. Nisu se napokon svi ti obrađivači ni služili samo zapisima hrvatskih narodnih popjevaka, što su ih sami učinili, bilježeći takve popijevke na terenu; nalazili su ih zabilježene i objelodanjene u poznatim zbornicima.

Zato su za muzikologiju važnije zbirke, koje su namah samim melografima poslužile kao osnova za istraživanje posebnih problema hrvatskog glazbenog folklora. Tako je V. Žganec na osnovi svojih zapisa utvrdio starocrkvene ljestvične obrasce hrvatskih pučkih popjevaka iz Međimurja. Ivan Matetić svratio je i svraća vazda još posebnu pažnju t. zv. istarskoj ljestvici, traži harmonijske osnove te ljestvice u mol-trikordima, ali i marno sabire novi materijal iz područja, u kojima se ta ljestvica javlja. »Ojkanje« je proučavao i Antun Dobronić, ali mu to proučavanje ima poslužiti samo kao osnova za tumačenje evolucije glazbe u malo poznatom njezinu stanju za ranoga srednjeg vijeka.

Tako dr. Milovan Gavazzi potankim istraživanjem utvrđuje, da je dalmatinski narodni glazbeni instrumenat »lira«, »lirica«, »lijerica« (Kuhač je nazva »vijalom«, ali nema potvrde za taj naziv u današnjem govoru) zapravo mediteransko kulturno dobro, koje se rasprostrlo i duboko u balkanski poluotok; isti taj istraživač daje i sažet ali vrlo iscrpljiv pregled razvitka hrvatske muzikologije u članku »Pregled karakteristika pučke muzike južnih Slavena« u poljskom časopisu »Lud Slowianski«, T. III., god. 1932.

Odmah kod osnutka Etnografskog muzeja u Zagrebu g. 1920. uređen je u njemu odsiek za pučku glazbu. U njemu sam i sam uz dra Milana Gavazzija više godina surađivao, a i sad još surađujem. Taj je odsjek razvio svoju djelatnost u više smjerova. U svom fonografskom arhivu čuva fonografske snimke pučkih popjevaka i pučke instrumentalne glazbe iz raznih krajeva. Sabrana je veoma potpuna i stručno uređena zbirka od nekih 600 narodnih glazbenih instrumenata iz svih krajeva, što ih nastavaju južni Slaveni, a uz tu je zbirku izrađen i realni leksikon pučkih glazbenih instrumenata s građom, koja se odnosi na tehniku svirania kao i na izgrađivanje tih instrumenata. Dakako da se napose sabire i nova melografska građa.

Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti u Zagrebu počela je izdavati u posebnoj publikaciji pučke popijevke, pa su dosada tu izdana dva sveska Žgančevih zapisa međimurskih pučkih popjevaka; u štampi se nalazi V. knjiga Kuhačeva zbornika i nastavak Kubinih zapisa bosansko-hercegovačkih popjevaka, a u pripremi su i daljni svesci,

među ovima spomenuta već Bersina zbirka dalmatinskih popjevaka, zbirka popijevaka Hrvata čakavaca, što je sabire Ivan Matetić, te zbirka hrvatskih pučkih popjevaka iz okolice Virja u Podravini, što ju sabire Zlatko Špoljar.

Sadašnji se istraživači hrvatskoga glazbenog folklora nastoje poslužiti i novijim egzaktnijim metodama istraživanja (fonografskim snimanjem, fizikalnim metodama za utvrđivanje tonskih snošaja i sl.) — pa otkrivajući nove osobine njegove nastoje odmah gonetati njihove značajke. I tu su na poslu ne samo Hrvati, nego i strani istraživači. Ali i pristalice najnovijih modernih smjerova suvremene kompozicije (na pr. četvrt-tonskog sustava) nastoje čak u posebno ugođenim tonovima osnovnog ljestvičnog niza u nekim područjima hrvatskog glazbenog folklora utvrditi elemente toga sustava, kako je to u predavanju u Zagrebu otvoreno istaknuo najistaknutiji predstavnik tog sustava Alois Haba.

II. RAZDIOBA GRAĐE HRVATSKOGA GLAZBENOG FOLKLORA

Hoće li se pregledati sva dosada već sabrana građa hrvatskoga glazbenog folklora, kao i sve studije o pojedinim pitanjima, koje kušaju riješiti pojedine probleme, valja tu građu poređati.

Hrvatski glazbeni folklor može se najzgodnije podijeliti u tri skupine. Najveća je i najznačajnija — čisto vokalna skupina — narodne ili pučke popijevke (lirske i obredne): u narodnoj su popijevci najneposrednije objavljuje bujni osjećaj i život narodni; ta je skupina u biti svojoj zborna. U drugu skupinu treba ubrojiti sve popijevke uz pratnju, pjevanje uz svirku (među ovima se nalaze i solističke, osobito značajno guslarsko umijeće i pjevanje junačkih pjesama uz kucanje u tamburu, kako je to u običaju u muslimanskih Hrvata u bihaćkoj krajini); to je vokalno-instrumentalna skupina. U treću — čisto instrumentalnu — spada svirka na pojedinim instrumentima, uz svirku u manjim ili većim instrumentalnim ensemblima, (na pr. po dvije sopile, tamburaški zborovi i sl.); ta se je vrst narodne glazbe oslobodila doduše svoje tijesne veze s narodnim pjesništvom, ali tek djelomično i svoje veze s plesom. Čiste instrumentalne narodne glazbe rijetko je naći u folkloru bilo kojeg

naroda; ona je — jer pretpostavlja i postojanje posebne umjetničke struke, virtuoza-svirača, reproduktivnog umjetnika — najvećma plod dugog razvitka opsežne glazbene kulture cijelog naroda i iscrpljive naobrazbe istaknutih njegovih pojedinaca, posebno nadarenih stručnjaka.

Od te tri skupine najopsežnija je dakako prva; narodna je seljačka popijevka osnovni zaklad hrvatskoga glazbenog folklora. Njoj su i svi melografi dosada posvećivali punu svoju pažnju. Čistu instrumentalnu narodnu glazbu — zbog tehničke teškoće kod zapisivanja — malo su melografi zapisivali, a zapisujući primjerke vokalno-instrumentalne glazbe najvećma su postupali tako, da su svratili svu pažnju pjevanoj melodiji.

Svoju sabranu građu melografi su ređali na razne načine. Kuhač je na pr. u svom velikom zborniku poređao građu po sadržaju teksta. Najprije su ljubavne popijevke (iz novijeg, srednjeg i starog doba, u prve dvije i u prvoj polovini treće knjige zbornika), — možda bi zgodniji naziv bio: lirske popijevke, ili još kraće, narodna lirika —; dalje su igre odrasle mladeži, pjesme uz kolo, a iza ovih zapisi čisto instrumentalnih plesova (sve to u drugoj polovini treće knjige); onda svatovske popijevke, junačke pjesme i davorije, među koje je Kuhač uvrstio i »ilirske« budnice, pa i koračnice graničarskih pukovnija; (to je u četvrtoj knjizi Kuhačeva zbornika). U petoj su knjizi rodoljubne popijevke, dječje, obredne i mitološke popijevke.

I Bersa je u svojoj zbirci dalmatinskih narodnih popjevaka razdijelio sabranu građu na sličan način:

Tu se redaju vojničke popijevke, kola i plesovi, rodoljubne popijevke, popijevke »za žornima« (uz okretanje žrvnja), uspavanke, šaljive popijevke, svatovske, napitnice, žetelačke popijevke, kolede i sl., crkovne, čobanske, djevojačke, ljubavne, junačke popijevke i popijevke razna sadržaja.

I Žganec je — bar uglavnom — tako postupao. U svojoj opsežnoj zbirci međimurskih narodnih popjevaka on je samu prvu skupinu (u kojoj su popijevke s općenitim slavenskim značajkama) razdijelio u: igre i dječje popijevke, popijevke od kola, stare društvene i obredne popijevke, svatovske i slične popijevke, stare šaljive popijevke, romance i balade, te popijevke o prirodi. U drugoj su skupini popijevke specifično međimurske poređane po melodijskim tipovima (po melodijama, od kojih su ostale postale zgodnim variranjem), dok su u trećoj skupini popijevke, u kojima je jasno istaknut tuđinski (mahom mađarski) utjecaj. Duhovne (crkvene) popijevke Žganec je s praktičkih razloga (s obzirom na izvedbu u crkvi) poređao po crkvenoj godini.

Sasvim je drugačije postupao Kuba, redajući svoje zapise bosansko-hercegovačkih popjevaka; on je uzeo u obzir samo strukturu ljestvičkih nizova, pa je među ovima našao i takvih, koji nisu poznati u općoj evropskoj pučkoj glazbi. Najveću su mu teškoću pritom zadavale ljestvice nepotpune, kod kojih je opseg tonova upotrijebljenih u napjevu bio vrlo malen; a tako i popijevke s modulacijom, t. j. takve, koje u svom razvijanju prelaze iz tonaliteta jedne u tonalitet druge ljestvice. Takvim poređivanjem Kuba je silno olakšao muzikološki

studij svoje zbirke. No i njegov poređaj, kao i poređaj Kuhačev (i drugih melografa, koji su jednako i slično postupali), ne uzima nikakav obzir na lokalitet, na mjesto postanka popijevke, što je međutim uistinu teško utvrditi, jer slučajni pjevač, kojega je melograf slušao i prema njegovu pjevanju načinio svoj zapis, ne mora biti iz onoga kraja, u kome je nastala popijevka, koju je pjevao. A ipak je za ispitivanje značajkâ i osobina narodne melodike i za utvrđivanje njihova rasprostiranja kod određivanja pojedinih područja hrvatskog glazbenog folklora pitanje provenijencije neke popijevke od odlučne važnosti. U tom pogledu sve su dosadašnje zbirke (osim Žgančeve, koja zapravo obuhvaća samo popijevke jednog folklornog područja) u mnogočemu manjkave.

Značajna je činjenica, da nijedan melograf, koji je dosada objelodanio svoje zapise, nije pokušao poredati ih prema melopoičkom principu, kako to preporuča Ilmari Kron (u Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, knj. I.); takvim se postupkom naime odmah lako otkrivaju melodički tipovi, iz kojih su ostale narodne popijevke nastale spretnim i mnogostrukim variranjem; samo je Žganec jedan dio svoje zbirke međimurskih popjevaka tako uredio.

Kad se razgleda hrvatski glazbeni folklor u svojoj potpunosti, dade se (uz obzir na tri skupine, kako su u početku ovog poglavlja označene načiniti ovakva razdioba:

I. Vokalna glazba:

A) a) c r k v e n e (d u h o v n e) p o p i j e v k e, himnički tekstovi za pojedine svetkovine; starina takvih popjevaka potvrđena je rukopisnim pjesmaricama, ali i štampanim zbornicima (tri izdanja »Citharae octochordae« iz g. 1701., 1723. i 1757.).

b) l i t u r g i j s k e p o p i j e v k e, najvećma u staroslavenskom, ali i hrvatskom živom govoru i to u krajevima, gdje se služba Božja vrši u staroslavenskom jeziku (u senjskoj i krčkoj biskupiji, ali i u mnogim selima u dalmatinskoj Zagori).

B) a) l i r s k e p o p i j e v k e (ljubavne popijevke i manje pričalice). To je najopsežnija i najraznovrsnija skupina, na koju se i najprije pomišlja, kad se govori o hrvatskoj narodnoj seljačkoj popijevci uopće. Među lirskim popijevkama nalaze se starije, novije i najnovije tvorbe hrvatskog glazbenog folklora (koliko je tvorna djelatnost naroda još živa u nekom kraju).

b) o b r e d n e p o p i j e v k e, vezane uz godišnje ili obiteljske običaje: ophodne (jurjevske, filipovčice, križarske, kraljičke, prporuške, dodolske, kolede), svatovske, tužbalice, naricanja i sl.

c) d j e č j e p o p i j e v k e, koje odrasliji pjevaju djeci (u glavnom uspavanke) ili ih sama djeca izvode kod svojih igara.

d) p l e s n e p o p i j e v k e uz plesanje kola i drugih plesova, koliko se ne pjevaju uz plesanje

kola običajne popijevke ili čak i junačke (kako je to običaj u Novom Vinodolskom), odnosno koliko se ne pleše bez pjevanja i svirke (kako je to običaj u vrličkoj krajini u dalmatinskoj Zagori).

II. Vokalno-instrumentalna glazba:

a) guslarsko pripovijedanje zapravo je recitiranje deseteračkih narodnih junačkih pjesama po kratkoj melodijskoj formuli jednog stiha uz pratnju gusala (još se sačuvalo živo u dalmatinskoj Zagori, osobito u kotlini rijeke Cetine), ili uz kucanje u tamburu (među muslimanima u Turskoj Hrvatskoj); samo pojedinačno može se utvrditi i pjevanje junačkih pjesama uz svirku na lirici (nekada na Hvaru, Braču i Visu). U tom pripovijedanju glavna je pažnja slušalaca posvećena sadržaju teksta — događaju, o kome guslar pripovijeda.

b) popijevke uz kolo, plesne popijevke uz pratnju gajdaške, dudaške svirke ili svirke tamburaškog zbora. To su kraći melodijski obrasci, male glazbene rečenice, koje pjevači (u isto vrijeme i sami plesači) izvode od vremena do vremena za samog plesanja. Sadržaj je takvih popjevaka najvećma ljubavni, no one su često i satiričke, podrugljive. Osobito je živahna bila upotreba takvih »poskočnica« u Slavoniji i Srijemu, a i sad se još izvode tamo mnoge vrste kola na takav način.

III. Instrumentalna glazba:

a) Svirka na lirici uz razne vrste plesova (na otocima Braču, Hvaru, Visu, nekada i u Makarskom primorju; u okolici Dubrovnika i danas još plešu uz udaranje u liru).

b) svirka na sopilima uz razne vrste plesova i ophoda (nekad u cijelom području čakavštine, danas još na otoku Krku; vazda sopu po dva sopca: jedan na »malu«, a drugi na »velu« sopilu).

c) svirka na mješnicama uz razne plesove i ophode (najvećma u Hrvatskom Primorju, nekim kvarnerskim otocima i Istri, ali, makar tek mjestimično, i u dalmatinskoj Zagori); danas je u ta područja unesena i mnogo raširena harmonika-rastegača.

b) svirka muzikaša (u Hrvatskom Zagorju i Prigorju) na violinama i bajsu kao pratnja raznih vrsta plesova. U novije su vrijeme te muzikaše zamijenili tamburaški zborovi ali se i sad još nađe po koja skupina takvih muzikaša, među kojima ima i violinista i tamburaša (u Zagrebačkom Prigorju).

e) pastirske davorije na ćurliku, dvojnicama i diplama (sa mijehom ili bez njega). To je milo prebiranje pastira na dalekim pasištima u gori; oni se — hodajući za stadom — time zabavljaju. Značajno je, da dalmatinski diplari baš tako izvode svoje najljepše svirke, a manje sviraju pratnju za plesanje kola.

III. PUČKI GLAZBENI INSTRUMENTI

Instrumentarij hrvatskog glazbenog folklora bogat je ne samo po broju instrumenatalnih vrsta, nego još više po broju varijanta, koje se ističu u jednu ruku u posebnom obliku (eventualno i ornamentici, pa i samoj tehnici te ornamentike), a onda i po konstruktivnim detaljima, koji su redovno uvjetovani građevnim materijalom, od koga se izrađuju pojedini oblici iste vrste instrumenata.

Kao kod svakog glazbenog instrumenta, koji se još upotrebljava u pučkoj glazbenoj praksi seljačkih naroda, tako se i kod instrumenata hrvatskoga glazbenog folklora mora utvrditi kao osnovno načelo konstrukcije: kopiranje starijih uzoraka i geometrijski raspoređaj razdiobe konstruktivnih dijelova. Ne da se nigdje utvrditi neko traganje za dotjerivanjem u čistoći intonacije; samo na prebiraljci gajda i duda izrađuje graditelj tih instrumenata rupice za prebiranje dovoljno velike, da ih može sam gajdaš ili dudaš prije sviranja voskom umanjiti (djelomično zatvoriti) i time dotjerati (često iza dosta duge priprave) intonaciju svoje sviraljke, svoj instrument čisto ugoditi prije sviranja. Tako se može utvrditi i kod svirke na guslama i lirice, da guslar i liričar prebirući na struni, odnosno na lirici, smješta prste u prirodnom

njihovu rasponu, a ne brine se, da jačim razmicanjem prstiju, odnosno njihovim približavanjem učini intonaciju ljestvičnog niza na svom instrumentu potpuno čistom.

S razloga dakle smještanja prstiju i prirodnog raspona kod prebiranja na gudaljkama, te razmještaja rupica za prebiranje na prebiraljci svake sviraljke po geometrijskim principima, — pučki glazbeni instrumenti ne mogu poslužiti kao osnova za ispitivanje intonacije pojedinih stupaka u ljestvičnom nizu bilo koje vokalne pučke glazbe. Tu su činjenicu dovoljno dokazali berlinski stručnjaci (Abraham i Hornbostel) istražujući instrumentalnu glazbu naroda dalekog istoka.

Pučki su glazbeni instrumenti u Hrvata vrlo raznovrsni. Od roda instrumenata sa žicama (strunama) upotrebljavaju Hrvati gudaljke (u dva sasvim različita oblika), te trzaljke iz roda kopljastih lutnja (sličnih staroegipatskom instrumentu nabla).

Oblici gudaljaka, što ih upotrebljavaju Hrvati u pučkoj glazbenoj praksi, jesu: gusle i lirica. Dok su gusle zacijelo vrlo stari glazbeni instrumenat hrvatskoga glazbenog folklora, pa su ih Hrvati donijeli sa sobom iz svoje zakarpatske pradomovine, te su bile zacijelo raširene negda u čitavom području hrvatskog glazbenog folklora; — liricu su Hrvati prihvatili tek iza svog dolaska i konačnog smještanja u današnjoj svojoj postojbini a i to na dosta ograničenom prostoru (negda su bile raširene zacijelo u čitavoj dužini jadranske obale, danas se lirice upotrebljavaju u bližoj okolici Dubrovnika, jer su i u srednjoj Dalmaciji i na otocima u nestajanju ili su već potpuno nestale iz pučke glazbene

prakse). Već sama ta činjenica govori, da je lirica (praoblik moderne evropske violine, od roda instrumenata, koji Nijemci nazivaju »Leier«, a Romani »vielle«, od čega možda njemačko »Fiedel«) opće mediteransko kulturno dobro. — U novije su doba — možda već tijekom 18. stoljeća — ušle sa sjeverozapada u kajkavsko područje hrvatskog glazbenog folklora i instrumenti od roda moderne evropske violine. Zagorski »muzikaši« (kad su nastupali kod svadbenih priredaba, nazivali su ih ponegdje i »veselniki«), po troje njih, gudili su u dvije »gusle« i jedan »bajs« (veličine violoncella sa tri žice).

Još kasnije — valjda tek početkom 19. stoljeća — ulaze neposredno iz Srijema i istočne Slavonije, gdje su se udomaćile nekih stotinjak godina prije, tambure i to mahom kao ensemble, kao tamburaški zbor. Kod toga dobivaju te tambure posebni oblik (zapravo su dva oblika, u kojima se izgrađuju trupine različitih tambura), a i točniji raspored prečnica na dugome svom vratu. Sve su te promjene uzrokovane potrebom sviranja u ensemblu, u tamburaškom zboru, kakva se nije ukazivala, dok su to bili istočnjački solistički instrumenti, jer su tambure valjda unesene u ostala područja hrvatskog glazbenog folklora zapravo tek iza osmanlijske najezde (u XV. st. ili možda i nešto kasnije). I taj veoma stari glazbeni instrumenat bližeg istoka (javlja se u najstarijoj hetitskoj i staroj egipatskoj kulturi) nije nigdje u Evropi našao podesna tla za razvitak (u Italiji su tamburi srodan colascione napustili još u 17. st.) kao u srijemskoj i slavonskoj ravnici, gdje su — napustivši istočnjačku praksu solističke upotrebe tambura za pratnju pjevača, preobličili tambure, dotjeravši ih do tog stupnja, da su se sasvim osamostalile i — upotrijebljene u raznim veličinama — sastavile tamburaški zbor. Solistička upotreba tambura za pratnju pjevača postojala je u drugoj polovini 18. st. u Slavoniji (v. A. Ivanošića Pismu od uzetja Turske Gradiške, koju piva Slavonac uz tamburu), a do danas se sačuvala kod muslimanskih Hrvata u Bosni, posebice u negdašnjoj Turskoj Hrvatskoj, gdje se upotrebljavaju i stariji, čisto istočnjački oblici tambura. Tako se vjerojatno razvio tamburaški zbor kao samonikla, iako novija hrvatska tvorba i začudo se brzo proširila u sela i gradove prostorno dosta udaljene, pa je doprla (posredstvom hrvatskih čitaonica i pjevačkih društava) i na kvarnerske otoke. Danas se tambure upotrebljavaju općenito kao pravi hrvatski narodni instrumenat, iako on nije — baš kao i »ruska« balalajka — autohtono kulturno dobro hrvatskoga glazbenog folklora.

Od sviraljaka upotrebljavaju Hrvati gotovo na cijelome području, koje nastavaju, razne vrste sviraljaka s usnama i to najvećma kao jedinke (jednocijevne sviraljke) i kao dvojnice (dvocijevne sviraljke), rjeđe kao trojnice, te razne vrste sviraljaka s piskom (na kojem je odlupljen jednostruki udarni jezičak) i s valjkastom dupljom u prebiraljci, t. j. najjednostavnije oblike klarineta: to su dvojne sviraljke, diple (tek lokalno se upotrebljavaju i jednocijevne takve sviraljke, kao jednojnice u Hercegovini, bribirače u Vrbniku na Krku i slamnate sviralice na Rabu — sve to najviše kao dječji instrumenti); takva klarinetska dvojna svi-

raljka najvećma je dio mješnica, gajda i duda. Mješnice i nemaju osim dipala druge sviraljke, na njima nema trubnja, kojim se izvodi dugi, brenčavi i bordunski ton; trubanj se nalazi samo na gajdama i dudama. Dok su sve te klarinetske sviraljke raširene prostorno vrlo daleko, dapače u čitavom hrvatskom glazbenom folkloru, pa prema tome spadaju u najstarije njegove tekovine, a neke su — tako diple i mješnice (»diple s mihom«, kako se danas najviše nazivaju po svoj Dalmaciji i Hercegovini), — upravo tu i nastale; sopila je (primitivna vrsta evropske oboe, sviraljke s dvostrukim jezičkom i čunjastom dupljom u prebiraljci) ili točnije sopile (jer se redovno upotrebljavaju po dvije zajedno: »vela« i »mala«), zapravo tradicionalno kulturno dobro, koje su Hrvati preuzeli sa sjeverozapada još krajem srednjega vijeka. Upotreba je sopila u prostornom obziru znatno ograničena na područje čakavštine, danas još samo na otok Krk i nekoliko mjesta u Hrvatskom Primorju.

Sviraljka s usnama jedinka (svirala, žveglica, šaltva, kavela, ćurlik, to su samo neka njezina lokalna imena) gradi se uglavnom u dva oblika: jedan oblik ima rupu-glasnicu (to je labium = usne) izrezanu na prednjoj strani prebiraljke, na kojoj su iježene i rupice za prebiranje; na drugom obliku ta je rupa-glasnica izrezana na stražnjoj strani prebiraljke. Prvi je oblik jedinke jednostavniji. Njegova je rasprostranjenost u hrvatskom glazbenom folkloru veća, a lokalne varijante uvjetovane djelomice po građi, po vrsti drva, od koga su građene, a još više po načinu ukrašivanja: paljeni ukrasi prevladavaju u Hrvatskom Zagorju, a rezbarija druguda, pa se

i tu po ornamentici i po dotjeranosti rezbarije nalaze dosta dobro omeđena područja rasprostiranja — najdotjeranije su rezbarije na jedinkama (i dvojnicama) u bosanskoj krajini oko Rame i u široj okolici Petrinje u negdašnjoj Banskoj krajini u Hrvatskoj. Sve, što je rečeno za ukrašivanje jedinkâ, vrijedi gotovo jednako i za ukrašivanje dvojnica. Posebni oblik jedinke, ćurlik, s tubastom plosnatom glavom i prebiraljkom odebljalom u sredini njegove dužine kao da je preuzet — ili je ovdje nastao pod utjecajem istočnjačkog kulturnog vala; ćurlik se nalazi u Bosni, Hercegovini i u vrličkoj krajini podno Dinare. — Ograničena je upotreba strančice ili frule-strančice (njem. Querflöte); ona se nalazi u okolici Medvednice (Zagrebačke Gore) i njezinih sjevernih i južnih padina, a nije još utvrđeno, da li je slavonska frula upravo strančica ili je to lokalni naziv za jedinku.

Dvostruka sviraljka s usnama, dvojnice (svirale, vidulice, svirala — neka lokalna imena za tu sviraljku) sastoji se zapravo od dviju jedinka, koje su izgrađene jedna kraj druge od istog komada drva. Dvojnost takvih sviraljaka na istoku redovno je zbog pojačavanja zvučnog intenziteta, tek u drugom redu zbog treptaja, koji dodavaju mekani prizvuk inače u boji dosta siromašnom zvuku svake sviraljke s usnama, a nastaju zbog sitnih razlika u intonaciji pojedinih istih tonova na jednoj i drugoj sviralici dvojne sviraljke u čitavom njezinu opsegu, a najviše u najkrupnijoj položini, kad svirač svira »na malu paru«. Tako se tumači dvojnost (dr. C. **Sachs, Über eine bosnische Doppelflöte,** Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft) uopće,

na pr. kod staro-grčkog diaulosa, kod istočno-mediteranskog arghula i sl. Dvojnost dvojnica ne može se tako tumačiti. Na tu su teškoću naišli strani stručnjaci, ne poznavajuć osobina i odlika hrvatskoga glazbenog folklora. Našima naime muzikolozima, već i Kuhaču, nije ta pojava nigda bila zagonetna. Ta znalo se, da se na dvojnicama — za razliku prema prije spomenutim dvostrukim sviraljkama — vazda svira dvoglasno, pa je zbog toga na jednoj (desnoj) cijevi prebiraljke uvijek po jedna rupica za prebiranje više nego na drugoj (lijevoj) cijevi; na diaulosu, arghulu i sl. broj rupica za prebiranje na jednoj i drugoj cijevi uvijek jednak. Dvojnice su rasprostranjene gotovo u jednako velikom području kao i jedinke; samo su ih u dalmatinskoj Zagori i susjednim krajevima zapadne Bosne i Hercegovine istisnule iz pučke glazbene prakse diple, više još diple »s mihom«. Posebna varijanta »dvojnica«, »sluškinja« (možda bi ispravniji naziv bio »sloškinja«), na kojoj je jedna cijev potpuno svirala jedinka sa šest rupica za prebiranje, a druga je cijev uopće bez takvih rupica, — javlja se osamljeno u nekim mjestima na Medvednici (Zagrebačkoj Gori); u tom bismo instrumentu, da nije njegova pojava u hrvatskom glazbenom folkloru utvrđena tek na tako ograničenom prostoru, mogli gledati prvotni oblik dvostruke sviraljke s usnama, koja je namijenjena dvoglasnom sviranju: razvijena melodija izvodi se na jednoj sviraljci, dok se drugom dodaje otegnuti trajni (temeljni) ton — neka vrst borduna, analogna zvuku trubnja na gajdama; koliko se taj ton ne oglašuje samo mjestimice, a ne zvuči za cijelog trajanja

svirke; tako to obično čine kod sviranja žveglari iz Bistričkog i Stubičkog Laza u Medvednici.

Kao neki neobični oblik izrađuju žveglari iz Laza i »trojnice«, dodavajući običnim dvojnicama (sa sedam ili sa devet »vrti«), a ne »sloškinji«, još jednu cijev sviraljke, ovu bez rupica za prebiranje. Oni katkada izrađuju čak i četverostruku sviraljku, sastavljenu od »dvojnica« i »sluškinje«, pa se tim instrumentom i služe čas kao dvojnicama, čas kao sloškinjom; na sve četiri sviraljke toga četverocijevnog instrumenta ne svira se nigda ujedanput.

I sviraljke s udarnim jezičkom također su dvojne: diple imadu dvije cijevi, a u svaku je utaknut po jedan pisak (od trstike ili od bazgovine), na kojem je odlupljen, a poslije tesanjem ili struganjem stanjen elastični, udarni jezičak; zato je taj pisak idioglotni za razliku od modernog klarineta ili saksofona koji imadu na pisku pričvršćen jezičak, dakle heteroglotni pisak. Dok se u Crnoj Gori još mjestimično upotrebljavaju dvocijevne diple, načinjene od dvije odijeljene trščane cijevi, kako se i danas još u Egiptu prema prastaroj tradiciji izrađuje dvocijevni arghul, kojega su djelomično sačuvani primjercima dipala svira jednoglasno; dvojnost je se hercegovačke i dalmatinske diple (a i bosanske, negda su takve bile i diple u Lici i Žumberku) od jedne drvene kladice, u koju se provrtaju dvije usporedne (ili malo razmaknute) duplje, a u svaku usadi po jedan pisak. Na pojedinim se »starijim« primjerci dipala svira jednoglasno; dvojnost je samo zbog pojačavanja zvučnog intenziteta, pa je na jednoj i drugoj cijevi dipala provrtano ili pro-

žeženo po šest rupica za prebiranje. No kako je praksa jednoglasnog sviranja gotovo posvuda napuštena, pa se i na diplama svira dvoglasno (zbog čega se na »novijim« primjercima dipala buše na jednoj cijevi prebiraljke redovno samo dvije rupice za prebiranje, dok ih na drugoj cijevi ima šest), to se za dvoglasno sviranje na starijim primjercima, koji su sačuvani i još se upotrebljavaju, a i na novijim, gdje se po starijim uzorcima još izrađuju (kao ponegdje u Hercegovini), neke od rupica na jednoj cijevi (i to gornje četiri) začepe prije sviranja voskom. Diple se najvećma pričvršćuju na mješinu, pa se prema tomu upotrebljavaju kao mješnice; takve su »mišnjice« u Hrvatskom Primorju, u Istri i na Kvarnerskim otocima, odnosno »diple s mihom« u Dalmaciji. Da li je naporno dipljenje u diple bez mješine starije ili je kasnije nastalo zbog toga, što ponegdje (u siromašnijim krajevima diplač ne može nabaviti mješine, nije utvrđeno.

Mješnice su pastirski instrumenat i u ovom najjednostavnijem obliku bez bordunske svirale, trubnja, kako ih poznaju zapadni i sjeverni Slaveni, a i neki drugi zapadno-evropski narodi, među kojima su ih u dnevnoj praksi najdulje sačuvali Škoti kao svoj vojnički instrumenat, nalaze se u ograničenom, jasno odijeljenom prostoru hrvatskog glazbenog folklora: u Dalmaciji i Hercegovini, a zna se, da su se dosta upotrebljavale i u Lici, pa u Hrvatskom Primorju i Istri (koliko tu nisu u pučkoj glazbenoj praksi prevladale sopile).

Razvijeniji oblik sviraljke s mješinom rasprostranjen je u Srijemu i Slavoniji. To su gajde, na kojima je osim dvojne prebiraljke još i bordunska sviraljka, trubanj, koji gajdaš kod sviranja oslanja na lijevo rame. Svirka je gajda troglasna: trubnjem se izvodi dubok otegnuti ton, koji zvuči za cijele gajdaševe svirke; na jednoj cijevi prebiraljke tek je jedna rupica za prebiranje i tom se izvode dva tona u razmaku kvarte, a na drugoj se cijevi nalazi pet rupica za prebiranje, pa se na njoj izvodi melodija. Takav je oblik gajda poznat u pučkoj glazbenoj praksi Čeha, Poljaka, Lužičkih Srba, a upotrebljavali su ga negda i Nijemci, koji su gajde — po svoj prilici — preuzeli od susjednih slavenskih naroda sa istoka. Najrazvijeniji se oblik takvog instrumenta s mješinom naziva dude, (naziv dude i gajde ponegdje se izmjenjuju za jednu ili drugu vrstu ovog instrumenta). Rasprostranjene su na krajnjem sjevero-zapadnom području hrvatskoga glazbenog folklora, (uz izuzetak Hrvatskog Zagorja i Međimurja). Prebiraljka duda trocijevna je sviraljka: uz sviralicu za pratnju (s jednom rupicom za prebiranje) postoji i sasvim kratka sviralica (s otvorom na stražnjoj strani prebiraljke), kojom se može izvesti samo jedan sitan ton (gornji osnovni ton ljestvičnog niza melodijske sviralice, upravo kao završetak tog ljestvičnog niza).

Od sviraljaka s membranama (a to su baš usne sviračeve utisnute u gornji otvor cijevi na sviraljci) upotrebljavaju se ili su se negda upotrebljavali kao signalni, odosno pastirski instrumenti za dojavljivanje: rogovi i trube. Rogovi su od volujskog (ali i od manjeg kozjeg roga); služe i danas još ribarima na Rabu za signaliziranje, dok

su ih pastiri u jaskanskom prigorju, a i u Slavoniji upotrebljavali za dozivanje stada ili krda, kao i za signaliziranje svog polaska i povratka. U istu svrhu služile su i trube od dugovratih tikava (sačuvani su primjerci iz Srijema) odnosno sastavljene od uskih drvenih dužica izvana obručima sapetih (u Hrvatskom Zagorju i gornjoj Posavini); i jedne i druge danas se već ne upotrebljavaju.

Pastiri izrađuju na mnogim mjestima o Jurjevu (i u dane ranog proljeća, kad je drvo u mezgi) rogove, svijene od odlupljene svježe kore vrbovih (javorovih, jasenovih) šiba, pa tule u njih, da time dadu znaka svojoj radosti u slavu svoga prvog padu stirskog dana (vidi sl. u knjizi dra Milovana Gavazzija: Godina dana hrvatskih narodnih običaja. Matica Hrvatska, Zagreb 1939., sv. I. str. 51). Slično grade i dječaci sebi za razonodu i zabavu male raznovrsne fućkalice od svježe kore, što je skidaju s vrbovih, javorovih, jasenovih i dr. tankih šiba, dok je drvo s proljeća u mezgi. Među ovim dječjim sviraljkama ima ih — dakako u sasvim rudimentarnom obliku — raznovrsnih, gotovo od svake prije navedene vrste: labijalnih, pa s jednostrukim i dvostrukim jezičkom, kao i s membranom; te dječje sviraljke mogu prema tome poslužiti kao primjerci najprimitivnijih oblika u razvitku pojednih vrsta sviraljaka.

Od instrumenata iz roda udaraljka upotrebljavaju se u bosanskim gradovima i gradićima mali ručni bubnjići s limenim pladnjacima (franc. tambour basque, katkad se naziva i tamburin); to je »def«, pa već sam njegov naziv upućuje, da je to

instrumenat unesen iz blizog istoka, pa on kao i tupan (veliki bubanj) zajedno sa zurlama u rukama bosanskih cigana služi kod slavljenja glavnih muslimanskih svetkovina (poglavito bajrama). U glazbenu praksu kršćana nisu ti instrumenti nikako ušli. Jedino se u graničarskim selima upotrebljavao vojnički mali bubanj za oglašivanje.

Posvuda se pak rado upotrebljavaju škrebetaljke (na srednjodalmatinskim otocima grade se u dosta velikom mjerilu); one služe za oglašivanje (umjesto zvona) u zadnja tri dana velikog tjedna.

Na kraju valja istaknuti značajnu činjenicu, koju Kuhač u svojim istraživanjima nije mogao utvrditi, jer se proučavanjem pučkih glazbenih instrumenata zanimao tek uzgredice, svraćajući glavnu svoju pažnju sabiranju i bilježenju popjevaka. On je čak — prebrzim zaključivanjem — pokušao pokazati, da svaki svirač (i guslar i žveglar i diplač, tamburaš i gajdaš) sam znade izraditi svoj instrumenat, da ga šta više doista i izrađuje, dotjerajući i njegov vanjski oblik ukusnim ukrasima i njegovu zvukovnu vrijednost izrađujući posebnom pomnjom konstruktivne detalje. Tu tvrdnju obaraju same činjenice, koje su primjerice za mnoge vrste instrumenata već dokazane. Gradnjom pučkih glazbenih instrumenata bave se — makar i uz ostali poljodjelski svoj posao — kao kućnim obrtom samo u nekim mjestima (gdje u blizini ima u dostatnoj količini podesne građe za to), tek po neki ljudi, spretniji i vještiji u ovakvom poslu. Pojedina mjesta (Laz u Medvednici, Zelovo u planini Svilaji, komšiluk Komazeci u Žegaru u zrmanjskoj kotlini,

neka sela u Bosni i Hercegovini, selo Hlapa nad Dobrinjem na Krku) ističu se kao rasadišta (sijela takvog kućnog obrta) i u njima je tehnika rada i izgradnje instrumenata dosegla već visoki stupanj dotjeranosti, jer se vršila u cijelim generacijama; kaže se na pr., da se diple izrađuju u Zelovu, otkad je Zelova.

IV. KAKO NASTAJE NARODNA POPIJEVKA, NAPOSE HRVATSKA

Pitanje, kako nastaje narodna popijevka, pokušao je prikazati već prvi hrvatski muzikolog Franjo Š. Kuhač još g. 1873., kad je uređivao veliki svoj zbornik narodnih popjevaka. On se ozbiljno spremao za taj golemi posao izdavanja, pa je htio tome svom životnom djelu napisati doličan predgovor. I napisao ga je njemačkim jezikom i štampao iste te godine u zagrebačkom dnevniku »Agramer Zeitung« u brojevima od 194. do 202.. četrdeset i osmog godišta tih novina. Članak nosi naslov »Sachliche Einleitung zu der Sammlung südslavischer Volkslieder«. U tom članku raspravlja on o raznim problemima glazbenog folklora svih južnih Slavena, a među ostalim raspravlja i o postanku narodnih popjevaka. Tu on veli :

Evo kako naš narod zamišlja svoje popijevke: Zbude se zgoda, primjerice svečanost, junaštvo, nevjera ili štogod drugo, što bi valjalo opjevati, da se sačuva u spominjanju pokoljenja, to će prvi pjevač improvizirati i pjesmu (tekst) i njezin napjev, a trudit će se, da sadržaj karakterizira i riječima i tonovima. On zapjeva svoju popijevku najprije ukućanima, pa onda i drugima; a svatko, tkogod se nalazi u taj čas u društvu, namah će

ponoviti stih za stihom (tako se najlaglje pamti). Improvizator daje redovno samo glavnu misao sadržaja, redovno ne izgrađuje cijele pjesme (cijelog teksta) sam ili to čini veoma rijetko. Zamisao može da bude dobra i u jednoj glavi; no da se pjesma izgradi, tome treba ili dostatne izobrazbe ili saradnje mnogih. (Tu saradnju mnogih Kuhač je mogao utvrditi napose kod novijih popjevaka). Često onaj, koji domeće pjesmi nove sadržaje, zabaše u nešto sasvim novo; mnoge pak pjesme ostaju nedovršeni fragmenti; u njima je preostalo tek djelo prvog improvizatora. Da su takve popijevke stare, moglo bi se pomisliti, da je pjevač daljnje stihove zaboravio. Domeci kasnijih obrađivača poznaju se — po Kuhaču — po tome, jer u njima redovno glazbeni ritam i metar teksta nisu u skladu. Jednu popijevku izgrađuju dakle mnogi, a moglo bi se reći i čitav narod. Po varijantama (inačicama) lako se razabira popijevka, koja je postala u Bosni, a dovršena u Bačkoj, — poznaje se to najjače po tekstu, ako i napjev sačuva kod prenošenja neokrnjenu jezgru. Ako je pjesma (tekst) improvizatora preopsežna, ako su kasniji obrađivači pjesme zabasali u novi sadržaj, raspane se, postane od nje nekoliko manjih, a ove se naravno pjevaju sve po istom napjevu.

Narodni naime pjevač izmišlja vazda i pjesmu i njezin napjev. Kao dokaz za tu tvrdnju navodi Kuhač činjenicu, da se u mnogim krajevima pjesme iz Kačićeve pjesmarice čitaju i napamet recitiraju, a nigda ne pjevaju uz gusle poput junačkih narodnih pjesama. (Tu pojavu, koja je postojala u doba Kuhačeva melografskog rada — između g. 1858.

i 1871. — nije više Kuba opazio sredinom devedesetih godina prošlog stoljeća, a i Bersa je u prvom desetljeću ovog stoljeća opazio, da se ponegdje pjevaju Kačićeve pjesme). Kuhač iz te pojave izvodi zaključak, da narod stvara i nove popijevke prema uzorima, što su mu ih namrli pređi. U starijim i najstarijim napjevima gotovo se raspoznaje neki praoblik, kojemu su mlade popijevke pojedinoga folklornog područja u neku ruku varijante. Narod neprestance pjeva; bujna mu je mašta, a zvonak i gibak govor, jednostavni metri stihova, bogatstvo jezičnih rima — sve to vanredno olakoćuje pjevanje. I ma da je u narodu golema pjesnička sposobnost, ne će on izmišljati nove umjetničke forme. To može učiniti samo majstor, obrazovani pjesnik, odnosno skladatelj.

Ako su novije popijevke nezrele, to je znak, da još nisu proživjele svoj vijek. Možda ga i ne će proživjeti, jer produktivnost naroda raste toliko, da noviju popijevku više ne pjeva toliko grla i ne pamti toliko glava kao stare nekadašnje popijevke; upravo ta plodnost može biti na štetu pojedinih popjevaka, jer u vrevi ubrzanog rada i života, koju unosi civilizacija u narod, ne dospijeva ovaj isklesati najsitnije detalje svakoj popijevci. — Tako govori o postanku narodne popijevke Kuhač na osnovi iskustva, stečenog dugogodišnjim melografskim radom.

Kuba je pak u svojoj raspravi o »Narodnoj glazbenoj umjetnosti u Dalmaciji« (Zbornik, knj. III. i IV.) pokušao rastumačiti onu — već po Kuhaču nabačenu — misao, da nove popijevke postaju po uzorcima, što su ih predajom namrli pređi potom-

stvu. On upozoruje na to, da majka već u kolijevci zapisuje svoje dijete čarobnoj moći narodne popijevke, pjevajući mu najnježnije uspavanke; (»Majka sina u ruži rodila, ružica ga na list dočekala, bila vila u svilu povila, a čelica medom zadojila«; urednik Zbornika, dr. Antun Radić zapisao je tu pjesmicu u Stocu u Hercegovini, a čuo je i u Travniku u Bosni). Kuba dalje nastavlja ovako: Majka time postizava znamenitu stvar: djetetom ovlada čar stiha, poslije i autoritet stiha; uči se i priučava poštivati sve, što je postalo vrijedno pjesničkog govora, što zvoni kao stih; u pjesmi spoznaje životnu mudrost i istinu, sreću i bol.

Dalje je Kuba — kao prije njega i Kuhač — jasno učio i to, da je napjev narodne popijevke nešto, što se stalno mijenja. Kao da je to neko organsko biće, koje ima svoj razvoj, dakle i neprestane promjene. Pučka popijevka živi primajući u sebe i hraneći se novim življima, domaćim i tuđim; ona se grije na srcu naroda podlažući se posve njegovoj voljici. Što je popijevka bliže nestanku, njezin je oblik određeniji. Stalne su pak samo one popijevke, koje u narodu izginu, kojih nestane iz njegove glazbene prakse.

U novije je vrijeme dr. Vinko Žganec, sabirući sav glazbeni folklor rodnoga svog kraja, Međimurja, dao o novijim međimurskim narodnim popijevkama i njihovu postanku ovaj prikaz (»Sv. Cecilija« 1919., str 47—51): »Pjesme u novije doba u Međimurju nastaju u velikom mnoštvu, da ih već sutra nestane; one se u brzom komešanju izmjenjuju, brzo ostare, zaboravljaju ih, jer se već

pjevaju nove«. I razlog tome nalazi on (slično ka što je to Kuhač već bio istakao) u novom načinu života. Mlađi svijet polazi na zaradu u tuđinu. Tu se u posve novim prilikama njegova mašta oplodila novim motivima. Popijevke nastaju tamo, gdje se momci sastanu na bezbrižni razgovor. Jedan će započeti. Drugi to prihvaćaju, ali odmah i domeću svoje i popijevka je gotova. Dakako da spominjanje na ono, što su čuli u tuđini i vojništvu, mora prevladati; otuda tuđinski utjecaj. No takvim je popijevkama kratak vijek. Prigoda, u kojoj je popijevka nastala, ubrzo se zaboravi, pa i popijevka iščezne pred novom, koja je nastala u novoj prigodi.

Tako Žganec tumači znatan madžarski utjecaj na međimursku pučku popijevku u vremenu prije rata. Iza rata više Međimurci ne idu u tuđi svijet. Odlaze na rad prema Zagrebu, a kao vojnici po cijeloj državi i donose kući nove motive. Doista je tako mogao dr. Gavazzi već nekoliko godina iza rata, snimajući fonografom hrvatske pučke popijevke u Međimurju, utvrditi neke motive, prenesene iz Stare Srbije (tako na pr. pripjev »Aj ši, aj ša, konja jaše šubaša«). Sam sam mogao konstatirati — ispitujući Bersine zapise dalmatinskih gradskih pismica, da danas, tek 30 godina iza njihovih zapisivanja, mnogih popjevaka, negda dobro poznatih, više ne pjevaju, spominju ih se samo stariji ljudi. Mlađi pak svijet, ponukan upravo priređivanjem Smotrâ hrvatske seljačke kulture u Zagrebu, nastoji svratiti svoju pažnju baš takvim starijim popijevkama i pita za njih starce i starice, koji su negda slovili kao poznati pjevači, kao oni,

koji su znali mnogo narodnih popjevaka; tako u Milni na Braču.

Tko je naučio stvarati pučkog pjesnika-skladatelja-pjevača?

U prvi čas — imajući pred očima i pretpostavljajući samoniklu intuitivnu snagu darovitih pojedinaca, koji u času stvaranja, ne misleći ni na kakvu stegu, ni na kakvu zakonitost, traže ispravni spontani izražaj svome prebujalom osjećanju — u prvi bi čas rekao tkogod, da je to tvorba doista sasvim samonikla, da je tvorba bogodanog izabranika, koji i ne zna svojih sposobnosti, ne zna svog talenta i ne pita za priznanje i hvalu za svoju tvorbu. Kao da je po čudesnoj inspiraciji odmah našao formu adekvatnu zamišljenom sadržaju. No taj je tvorni proces i suviše zamršen, da bi se mogla pretpostaviti tolika genijalna samoniklost pjesnika-skladatelja makar i sasvim jednostavne, ali u svojoj savršenosti ipak skladne pučke popijevke.

I tvorac je pučke popijevke učio. Učio je već slušajući uspavanku svoje majke (kako je to Kuba lijepo istaknuo), slušao je pjevanje starijih, pjevanje svojih drugova i pjevajući i sam često i u najrazličitijim prigodama. Na tom je pjevanju odgojio svoj duh, praktičnim muziciranjem spoznao srž popijevke, njezine oblike i odlike. Svoje glazbeno pojimanje proniknuo je duhom popijevke onog roda i kraja, u kome živi. Zna on mnoge popijevke, a po njima i svu predaju svog zavičaja, i ta je predaja osnova njegovu stvaranju. On je osjetio živo bilo ritmike pučkog pjevanja, zapamtio mnoge melijske motive, usvojio brojne značajke latentne harmonike, pa kako u svom pjesmotvoru (u tekstu)

upotrebljava mnoge pjesničke figure, tradicijom predavane u baštinu mnogim pokoljenjima, tako i u napjevu formira svoju zamisao iskorišćujući sve elemente (melijskog, ritmijskog i harmonijskog karaktera) tradicionalnog glazbenog izražaja svoga roda i koljena.

Ta je predaja imanentna glazbenom pojimanju u tolikoj mjeri, da i onda, kad pjevač prenosi gotov napjev iz drugog kraja u svoj zavičaj — iz jednog folklornog područja u drugo — proniče takav uneseni napjev svojom predajom i pjeva ga — promijenivši mu po potrebi i metrijsku, a osobito harmonijsku (tonalnu) strukturu. Tvorac narodne popijevke stvara dakle u duhu predaje, koju su izgrađivala čitava pokoljenja. Zato stvara lagano i nebrižno; ne mari za svoje djelo, jer ono će samo svojom unutarnjom skladnošću utvrditi svoje pravo na bitak i samo u tom povoljnom slučaju ostati trajna tekovina pjevačkih drugova, rođaka i prijatelja, njegova sela, pa i čitavog kraja, koji ima istu ili srodnu glazbenu tradiciju, a u osobitim slučajevima i svojina čitavog naroda; (pri prijelazu u drugo folklorno područje napjev će se koji put makar i nebitno izmijeniti, kako je to prije izloženo).

Glazbena je predaja svakog folklornog područja nastajala postepeno i razvijala se veoma sporo. U nestašici pisanih spomenika iz prošlosti danas je veoma teško, a i nemoguće fiksirati postanak ove ili one značajne pojave hrvatskoga glazbenog folklora; pa i u onim krajevima i područjima, u kojima se stara predaja sačuvala do danas; a gdje još danas uz nju postaju i nove popijevke, gdje dakle u isti mah postoji po nekoliko tipova pučkih popje-

vaka, gdje se pjeva i starinski i po novom, gdje se u melijsko-harmonijskom izražaju mogu utvrditi raznoliki i raznorodni ljestvični obrasci stariji, mlađi i najmlađi — i u takvim krajevima moguće je tek po analogiji s općenitim razvitkom glazbenog pojimanja — kako ga je utvrdila nauka i to poglavito povijest glazbenih teorijskih disciplina — gonetati slijed tipova i oblika, kako su postajali jedan za drugim, a nikako se ne dadu odrediti vremenske granice za postanak određene pojave toga foklora.

Valja naime vazda držati na umu znamenitu spoznaju, da razvitak predaje svakog područja toga našeg folklora zavisi u prvom redu o djelatnosti nadarenih i sposobnih, te marnih pojedinaca. Pokoljenje, u kojemu ne bude takvih, moći će tek održati neokrnjenom predaju, što ju je primilo u baštinu i tako je sačuvanu predati u nasljedstvo daljem svome potomstvu, a da samo ne pridonese ništa novo zakladu tradicionalnog blaga, niti razvitku narodne popijevke svoga kraja. A ako se izreda više takvih neaktivnih generacija, nastat će u razvitku predaje zastoj, koji može u posebnim prilikama potrajati i dulje vrijeme. Predaja postaje, da tako kažemo, ukrućena; usmenom predajom predavane popijevke nose u sebi sve biljege stareži, i melograf treba da se požuri, da ih zapiše i spremi u arhiv glazbenog folklora. U mnogim evropskim narodima već je davno nestalo popijevke, negdje nisu čak dospjeli ni da je u zapisima spreme u arhiv. No u hrvatskom narodu popijevka je živa još u svim njegovim folklornim područjima i ona je najsnažnijim izrazom bogatstva njegova narodne duhovne kulture.

V. OPĆENITE ZNAČAJKE I OSOBITOSTI POJEDINIH PODRUČJA HRVATSKOGA GLAZBENOG FOLKLORA

Kad bi tkogod zaželio, da iz velikoga Kuhačeva zbornika narodnih popjevaka sebi izgradi točniji pregled melodijskih, ritmičkih, harmonijskih i arhitektonskih značajka jednoga glazbeno-folklornog područja, mnogo bi se izmučio, da iz raznih knjiga i poglavlja ispiše sve one motive, iz kojih se dobro može razabrati karakteristika traženog folklornog područja. To je doista znatan manjak ovog osnovnog djela hrvatske muzikologije. No Kuhač još nije mogao zahvatiti čitav taj problem u svoja razmatranja; on čak nije ni slutio, jer je raznovrsnost tonalnih karakteristika jedva osjetio kao posebnu značajku nekog određenog glazbeno-folklornog područja, u pojedinim opaskama tek je mjestimično upozorivao na neke pojave kao neobičnu osobitost. Svaki je svoj zapis nastojao svrstati u jedno od triju razdoblja povijesnog razvitka, koje je i nesvijesno osjećao, pa nije mogao zbog toga dati ni određenih podataka o kriterijima, po kojima je to svrstavanje izvršio; kako je određivao starije, srednje i novo doba, gdje jedno prestaje, a drugo počinje. Kuhačeva konstatacija, da je slavenska (tako je on zove) mol-ljestvica različita od evropske i da

ima stalno povišenu sedmu stupku (vođicu), vodi do melodijskog elementa povećane sekunde, koja je po nauci kasnije utvrđena kao značajka orijentalne glazbe, što je Kuhač previdio. Ta se osobina i javlja u popijevkama, u kojima je i inače djelatan utjecaj blizog istoka. — Za nas danas Kuhačev zbornik reprezentira građu, koja nam uglavnom daje pregled stanja narodne glazbe (najvećma dakako popijevaka) svih južnih Slavena, a u najvećem svom dijelu narodne glazbe Hrvata između šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoljeća.

Kuba je svratio veću pažnju pitanju glazbeno-folklornih područja, pa u svom zborniku popjevaka svih južnih Slavena (Slovanstvo ve svýh zpěvech) oštro luči popijevke po narodima, ali i po zemljama, koje ti narodi nastavaju. Tu se nalaze popijevke slovenačke, popijevke iz Hrvatske i Slavonije, iz Dalmacije i iz Bosne i Hrcegovine uz popijevke iz raznih krajeva srpskih i bugarskih. On prema tome već jasno zapaža razlike u izražaju među popijevkama istog naroda, pa ih vrsta po zemljama, dakle po upravnim područjima, u kojima je radio sabirući pučke popijevke. No Kuba je opazio i mnoge važne i znamenite značajke, ma da je u pojedinim mjestima i područjima boravio i suviše malo vremena, da i osjeti i spozna sve karakteristike pojedinoga glazbeno-folklornog područja. Osim toga i on naginje više povijesnom ređanju zapaženih osobitosti, kako se to razabira iz njegova već spomenutog referata na bečkom muzikološkom kongresu g. 1909. Tu je pokušao prikazati razvitak hrvatske pučke popjevke na osnovi onih značajka, što ih je utvrdio u istarsko-

dalmatinskoj pučkoj popijevci; na drugom je mjestu (Zbornik, knj. III. i IV.) upozorio još i na to, da te značajne osobine postoje u isti mah (sinhrono) u istom području. Dok se divi konzervativnoj ustrajnosti dalmatinskih gorštaka, koji radije izvode najvećim naprezanjem svoje starinske napjeve, ma da razvitak susjednih primorskih mjesta i gradova pruža gipku, dopadljivu, podatljivu i laganu dur-mol melodiku. Kuba na te osobitosti upozoruje naučni svijet, jer mu se čini mogućim po tim pojavama tumačiti mnoge nejasne konstatacije glazbene povijesti u antikno doba (osobito upućuje na starogrčku glazbu) i u ranom srednjem vijeku.

Nadovezujući na Kubino izlaganje pokušao je A. Dobronić u više mahova objasniti bujnu raznolikost melijskog izražaja i gonetati »psihološki« sadržaj pučko-glazbenog izraza pojedinog folklornog područja. Dok u »Ojkanju« još nastoji — po Kubinom primjeru — razjasniti razliku dalmatinske gradske pismice i seoskog težačkog pjevanja također u vezi s raznim povijesnim razdobljima u razvitku glazbe; dok tu čak u samom »ojkanju« traga za pojavama, analognim razvijenom »concentusu« i »accentusu« sredovječnog grgurovog korala, nastoji u kasnijim svojim obradbama pučkih popijevaka južnih Slavena, a i u jednom spisu najprije utvrditi razna, da i bitno razna glazbeno-folklorna područja, a svojim razmatranjem hoće odmah jedinstveno obuhvatiti sve slavenske narode na Balkanu. Po njegovoj razdiobi postoji šest raznih glazbeno-folklornih područja među južnim Slavenima: tri su se od njih razvijala pod utjecajem zapadne kršćanske kulture, a ostala tri pod utje-

cajem istočne kršćanske. Sva ona prva tri zapravo su područja hrvatskoga glazbenog folklora: »istarski«, »kajkavski«, »slavonsko-bački«, a od područja istočnih za hrvatski glazbeni folklor dolazilo bi u obzir područje bosansko s »mnogim« istočnjačkim elementima. Dobronić nije dao nikakvih glazbenih karakateristika tih područja tek kod kajkavskog područja nalazi značajnu upotrebu »male terce«; on te značajke i ne smatra osobito važnima, jer želi istražiti i utvrditi samo »psihološke značajke«.

Sasvim pouzdanim putem pošao je dr. V. Žganec kod sabiranja hrvatskih pučkih popijevaka iz Međimurja. On, dijete toga kraja, živući dugi niz godina u Međimurju, polazi od sela do sela, da u svakom selu ispituje, sluša i zapisuje, pa je tako sabrao ne samo gotovo sve popijevke u Međimurju, nego je uistinu osjetio i spoznao prave značajke tog područja hrvatskoga glazbenog folklora, što se iz lijepog raspoređenja njegove zbirke razabire, a znao je on to — bar za najznatniji problem, za latentnu harmoniku, za određivanje tonalnih osnova te narodne glazbe — utvrditi i izreći. Tako je konstatirao, da su ljestvični obrasci međimurskih popijevaka upravo stari crkveni tonusi, najvećma dorski i frigijski.

Jednako podrobno i savjesno ispituje osobine pučke popijevke čakavskih Hrvata Ivan Matetić-Ronjgov. I on sabire građu, ne prezajući pred napornim radom u najzabačenijim selima Hrvatskog Primorja i otoka Krka (a da se i ne spominje njegov, tada još skromni i oprezni rad, prije rata, dok je učiteljevao u Istri). Matetić je zapazio i

kušao odgonetati osobitu pojavu smanjene pete stupke u ljestvičnom nizu istarskih popjevaka; pokušava to uvođenjem trihorda u opsegu male terce kao osnovne melodijske sheme, pa kombinacijom takvih trihorda (bez diazeuksisa, analogne starogrčkoj teoriji sustava teleion metabolon) dolazi doista do melijske konstrukcije, u kojoj logički nastupa snižena peta stupka ljestvičkog niza istarskih popjevaka. Ali je teže s latentnom harmonikom, koja se ipak očituje makar i rudimentarno u dijafoniji, dvoglasnom pjevanju na način sredovječnog gimela (cantus gemellus). Tu će valjati još tragati ne samo za točnim fiksiranjem intonacije pojedinih stupaka te »istarske ljestvice« i to s pomoću egzaktnih metoda fizikalnih (to nažalost kod nas još nitko nije pokušao), već i za tumačenje melijskih, a s njima u vezi i dijafonskih obrazaca tog pjevanja, u kojima nota finalis nema nikako značaj punog toničkog sazvuka. — Sniženje (prigodice) pete stupke ljestvičnog niza opazio je i Ludvik Kuba u bosanskim popijevkama, pa je nastojao odgonetati tu značajku — za razliku prema Mateticu — čisto melijskim razlozima: peta je stupka snižena, jer se tim snizivanjem hoće pomoći melodijski pomak prema dolje.

I dr. B. Ivakić (Hrvatska Revija god. 1930.) kuša dati pregled folklornih područja hrvatske narodne glazbe, no on se ograničuje na konstataciju činjenica, koje su drugi zapazili i istaknuli; tome problemu nije pristupio na osnovi samostalnog istraživanja, a premalo iskustva baš u rješavanju takvog zamršenog i zamašnog pitanja lako dovodi do smionih i nedovoljno dokumentiranih tvrdnja.

Iz svega se razloženog može razabrati, da ovaj osnovni problem hrvatskog glazbenog folklora nije, da tako kažemo, ni postavljen na dosta oprezan i ispravan način. Usudio bih se ustvrditi, da se uopće još i ne da u svoj potpunosti dobro postaviti, jer nam manjkaju gotovo svi pripravni radovi za to, u prvom redu iscrpljive zbirke narodnih melodija (popjevaka i instrumentalnih napjeva) iz pojedinih folklornih područja. Šta više: ima čitavih krajeva, koji su u tom pogledu u hrvatskoj melografiji gotovo nepoznanice (na pr. Gorski Kotar, Lika, Zapadna Hercegovina, Bihaćka Krajina i druga područja iako u manjoj mjeri). Doista je malo učinjeno na podrobnom sabiranju hrvatske narodne melodike. Sretnom zgodom učinjeni vrsni radovi Žganca, Matetića i Špoljara (zbirke potonje dvojice još čekaju na publikaciju), tu su iznimka, koja samo potvrđuje gore rečeno, pa se još i jasnije razbire pomanjkanje takvih potpunih zbornika narodne melodike, iz kojih bi se mogle razabrati sve karakteristike nekoga kraja, nekoga glazbenog folklornog područja.

Zato se mogu zasada istaknuti samo neka hrvatska glazbeno-folklorna područja, kod kojih se bitne značajke, napose u tonalnom pogledu razbiraju jasnije, a i za ta područja gotovo je nemoguće dati točnije geografske podatke o njihovu rasprostiranju. Ispitivanje hrvatske narodne melodike — analogno istraživanju hrvatskih dijalekata — jedva je i započelo. Neka se zato donja podjela primi s toliko opreza, s kolikim je ovdje dana.

Počnimo s područjem, koje pokazuje karakteristike najstarijeg doba. To je područje t. zv. »istarske ljestvice«; glavna mu je značajka — kako je to prije istaknuto — snižena peta stupka u ljestvičnom nizu; ali se na tom području mogu utvrditi i druge starinske karakteristike; tako mali opseg (ambitus) upotrebljenog tonskog niza, završetak u noti finalis, koja još nema akordičke vrednote, pa zbog toga i pomanjkanje izrazite latentne harmonike (to su primjerci čiste heterofonije); završetak u pomaku za malu sekundu dolje ostavlja dojam t. zv. frigijskog završetka.

No golemo ovo područje najstarije, da i po sredstvima izražaja i tehnike izvađanja najprimitivnije čisto vokalne narodne predaje nije cjelovito; i njega će valjati još razdijeliti u dva do tri manja područja: u jednome od njih prevladava tehnički naporna tehnika »ojkanja«, u kojoj kao da se sve odlike najstarijih pjevačkih tehnika: portamenta i glissanda stapaju s izrazitim tremolom (ponekad izvedenim i u staccatiranim figurama). U drugom se javljaju t. zv. »sekundni dvopjevi« (Kubin termin), na kojima se razbira, kako se jedna dionica teško i postepeno odvaja od druge; a u trećem je već potpuno razvijeno to odvajanje dovelo do paralelizma u tercama (ili sekstama). Te tri osobine pjevačke tehnike istaknuli su već i Kuba (op. c.) i Gavazzi (op c.). Skupljajući pak sve ovo troje u jedno područje, upravljao sam se po tonalnim značajkama ne obazirući se nimalo na tehniku pjevanja, a po tim značajkama cijelo bi područje valjalo razdijeliti u dva manja: u jednome se jedna dionica od druge nije još odijelila, a u drugome već je odijeljena. (Dr. Gavazzi voljan je samu tehniku ojkanja tumačiti ostatkom prastarog predslaven-

skog balkanskog načina pjevanja, koji su Hrvati usvojili — i sačuvali — doselivši se na jug u današnju svoju postojbinu). U to područje pripada: Istra, Kvarnerski otoci, Hrvatsko Primorje, Lika(?), Gorski Kotar(?), Gornje i Srednje Pokuplje (sa susjednom Belokranjskom sve do Črnomlja), Žumberak, Zapadna Hercegovina, Zapadna Bosna(?), Dalmatinska Zagora; no tragovi se tonalnih osobina mogu mjestimice naći i duboko u kajkavskom području (u starinskim žetelačkim popijevkama u Zagrebačkom Prigorju i u Poznanovcu u Hrvatskom Zagorju).

1 solo — dvopjev
Oj dede, brate da se ve-se-li-mo hoj
hoho-ho, jest

2 Majka cer-ca gizdo-va-la, gizdo-va-nu i udala;
gizdo-vanu i udala; oj!

3 Ta-mo do-li pu-li mo-ra grah se ze-le-
ni, -ni.

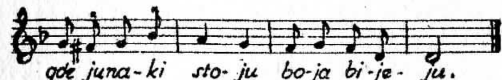
Kajkavsko-međimursko područje odlikuje se značajnom upotrebom starih crkvenih načina (tonusa), — već je naprijed istaknuto, da se od ovih najviše iskorišćuju dorski i frigijski tonus, no u međimurskoj se popijevci nalaze i vidljivi tragovi još starije anhemitonske pentatonike (je li to trag prastare pradomovine Hrvata u blizini tatarskih naselja u Aziji?). Područje obuhvata: Međimurje, Gornju Podravinu, Hrvatsko Zagorje; dok se u jaskanskom Prigorju ukrštava s područjem istarske ljestvice, to je u okolici Zagreba pa dalje prema istoku sve do srednje Posavine razvitkom već doseglo i moderne ljestvične dur- i mol-obrasce, pa time postaje srodno slavonsko-srijemskom području, kojega su glavne značajke: izraziti tonalitet dur-ljestvice, redovan završetak u dominantnom tonalitetu, a sve je to uzrokovano znatnim utjecajem narodne instrumentalne svirke (tamburaškim zborovima i starijom gajdaškom i dudaškom svirkom) i po njoj uzrokovane latentne harmonike. Smisao tonaliteta potpuno je razvijen. Ovo područje obuhvata Slavoniju, Srijem, Bačku i Banat. (Kuba kuša završetak na drugoj ljestvičnoj stupki, u dominantnoj harmoniji, tumačiti kao neposredno prenošenje melodijskih obrazaca starocrkvenog dorskog tonusa u dur-tonalitet, kako će to biti dalje razloženo još podrobnije).

4 Kada večer k te-bi dojdem, draga moja ljubezna,
domaj ni-ko-ga ne najdem, srce mi je žalosno.

















Za područje sjeverne i srednje Bosne (značajke nisu još utvrđene) Kuba je u svojim zapisima mogao prikazati veći broj — jedanaest — ljestvičnih obrazaca, ali nije dospio odijeliti točno granice gradske i seoske popijevke, pa dok u gradskim popijevkama tog područja (s jačim prevladavanjem mu-

slimanskog življa) utvrđuje znatan utjecaj orijentalni po čestoj upotrebi povećane sekunde, to u seoskim popijevkama taj utjecaj jedva može zapaziti.



















Posebno, odijeljeno od pravih narodnih seoskih popjevaka, treba proučavati varoške popijevke u gradovima, gradićima i većim mjestima (termin varoška popijevka potječe od Kuhača, koji je i te popijevke obuhvatio u svome zborniku, a hoće ih tim nazivom oštro lučiti od seoskih popjevaka s čistom nenatrunjenom narodnom predajom); jer varoške popijevke pokazuju posvuda jak tuđinski utjecaj. Tako »gradska pismica« u Dalmaciji pokazuje ove značajke: čistu dijatoniku, vrlo jednostavnu ritmiku, u kojoj se redovno neprestance ponavljaju jednaki metrijski obrasci; višeglasno pjevanje, razvijeno poimanje tonaliteta, sve to na osnovi vokalne glazbe bez instrumentalnog utjecaja. U dalmatinskoj se gradskoj pismici očituje utjecaj talijanske melodijske koncepcije (karakterističan završetak izvedan melodijskim kretanjem iz vođice prema terci toničnog trozvuka). To područje obuhvata dalmatinske gradove i veća mjesta, pa i one, koji nisu neposredno u Primorju. Drugačiji su utjecaji na varošku popijevku u Hrvatskoj i Slavoniji. Tu kao da je bio djelatan doseljenički živalj, koji je elemente strane predaje donosio sa sjeverozapada i sjevera (premda je utjecaj madžarski znatno manji). Napokon je vidljiv i znatan utjecaj istočnjački (nije još utvrđeno, da li arapski ili turski) na stvaranje bosanske »sevdalinke«, gradske popijevke muslimanskog življa u Bosni i Hercegovini; izrazita je značajka tog utjecaja u upotrebi povećane sekunde u melopoiji i to i u uzlaznom i u silaznom melodijskom pokretanju. — No u svim tim slučajevima ipak treba istaknuti činjenicu, da je sva ta melodika nastala na našem

terenu, upravo u tim dalmatinskim, hrvatskim, slavonskim, bosanskim mjestima, da prema tome predočuje izraz stapanja starije domaće predaje s elementima unesenim izvana. To je za gradsku pismicu dalmatinsku Bersa ponovno izričito naglašavao.

Već se iz ovoga vrlo sumarnog pregleda razbira, da su mnoga područja upravo golema, pa je sigurno, da će se daljnjim potanjim ispitivanjem možda odijeliti još koje folklorno područje, koje je sad sumarno obuhvaćeno u području većeg opsega, jer poznamo premalo posebnih značajka raznih krajina unutar tog područja. Tako će se daljnjim istraživanjem moći napokon i točnije odrediti granice pojedinih područja, pa iz toga prijeći i na istraživanje sitnijih lokalnih razlika ne samo u pogledu glazbenog izraza nego i s obzirom na način predavanja.

Oživljavanjem pučkog pjevanja na smotrama ogranaka Seljačke Sloge ubrzat će se upoznavanje i tih veoma sitnih i finih razlika u značajkama narodne melodike ovih područja. Tu djelovanje Seljačke Sloge ne izvršuje samo veliku svoju i zamašnu nacionalno-kulturnu zadaću (u prvom redu da sačuva neokrnjenom staru predaju), već i zadaću, kojom mladoj hrvatskoj muzikologiji otvara nova područja djelatnosti.

VI. OSOBITOSTI HRVATSKE NARODNE MELODIKE

Rezultati Kuhačevih istraživanja

U punoj vjeri, da će doći do stvaranja posebnog nacionalnog glazbenog smjera u glazbenoj umjetnosti njegova naroda; a u nastojanju, da sam ubrza i podupre sva nastojanja, koja vode stvaranju takvog nacionalnog glazbenog smjera, i u spoznanju, da će nova djela, što će ih skladatelj tog nacionalnog smjera stvoriti, utvrditi svoje mjesto u općoj glazbenoj povijesti i pridonijeti novih pobuda za razvitak svjetske glazbe, — Kuhač je u napornom studiju tokom više godina ispitivao i onda objelodanio pod naslovom »Osobine narodne glazbe naročito hrvatske« ispoređujući ove s osobinama pučkih popjevaka susjednih naroda: s talijanskim, njemačkim i madžarskim pučkim popijevkama; u toj je raspravi dao ujedno i prvu komparativnu muzikologiju hrvatske narodne melodike.

Kuhač pokušava otkriti sve ono, što skladatelji moraju znati, osjetiti i spoznati, na što moraju kod izrađivanja svojih kompozicija paziti, hoće li, da njihova djela nose u sebi sve značajke nacionalnog izraza, da budu dotjeranim umjetničkim izrazom narodnosti u umjetničkoj glazbi. Kuhač je uvjeren da je te bitne »osobine« već otkrio i pouzdano se

nada, da će oni, koji njegov rad nastave, postepeno razotkriti i sve melopoičke zakone predajom posvećenog hrvatskog glazbenog folklora.

U svim svojim razlaganjima služi se jezičnim, gramatičkim i sintaktičkim analogjama, što ga ponovno navodi možda i na stramputice. Svoju je raspravu razdijelio u pet poglavlja, pa ispituje redom: temperaturu glazbenih intervala, upotrebu glazbenih intervala, glazbenu sintaksu, govornu melodiju i figure u jezičnim i glazbenim stavcima.

Evo rezultata njegovih istraživanja:

1) Kako svi narodi ne intoniraju jednako vokale i konzonante, tako ne intoniraju jednako ni intervale u ljestvici. Hrvati ugađaju kvintu nešto sitnije, a septimu nešto krupnije, jer se služe — kao i Madžari — t. zv. prirodnom ugodbom ljestvičkih intervala. Za razliku od njih Nijemci i svi romanski narodi upotrebljavaju t. zv. temperiranu ugodbu, u kojoj su zbog potreba umjetničke glazbe pojedini intervali ljestvice drugačije ugođeni, kako bi se izjednačile sitne razlike u intonaciji alteriranih tonova u ljestvici. Kuhač je sam vazda zapisivao pučke popijevke u temperiranoj ugodbi običnim notnim pismom, a znajući potrebe razvitka umjetničke glazbe svog naroda, ne zahtijeva, da se narodna umjetnička glazba strogo veže na prirodnu ugodbu intervala.

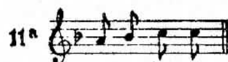
2) Kako se pojedini narodi u svojem govoru služe posebnim glasovima (vokalima i konzonantima), kojih drugi jezici ne znaju; i kako se u pojedinim jezicima neki glasovi više upotrebljavaju nego u drugim jezicima, tako se i u glazbi raznih naroda

ne upotrebljavaju neki intervali uopće, dok se drugi narodi tim intervalima više i češće služe u formiranju svoje narodne melodije. Kuhača je na tu spoznaju upozorio još njegov učitelj na peštanskom konzervatoriju Thern, tumačeći mu razliku između slavenske i germanske melodike ovako: »Nijemci grade svoje pjevne melodije obično od tonova rastavljena sazvuka (akorda), Slaveni opet upotrebljavaju u svojim napjevima rado blize intervale.« Kuhač je statističkom metodom istražio hrvatske pučke popijevke (upravo 400 popjevaka prve knjige svog zbornika), a tako i popijevke susjednih naroda, pa je mogao na taj način utvrditi neke značajne pojave u narodnoj melodici tih naroda. Tako primjerice hrvatska melodika rado izbjegava melodijski pomak na veliku tercu, pa

umjesto



izvodi



Melodijski pomak za malu tercu prava je karakteristika hrvatske narodne melodike (40,5% hrvatskih popjevaka sadržava samo male terce; u Madžara je taj postotak 33,5, u Talijana 16,5, u Nijemaca 12). Otuda neki mekani, često za stranca tugaljivi prizvuk te melodike. Pomak za povećanu sekundu — javlja se samo u hrvatskoj i madžarskoj (trebalo bi dodati još i u srpskoj i bugarskoj) narodnoj melodici; taj se pomak javlja zbog upotrebe harmonijske mol-ljestvice, kako se ona osobito često upotrebljava u melodici blizog istoka. Već je Liszt

zaključivao na orijentalno podrijetlo ove osobine, a sam je Kuhač to stajalište bolje precizirao u svojoj raspravici »Turski živalj u pučkoj glazbi Hrvata, Srba, Bugara« (Glasnik Zemaljskog muzeja za Bosnu i Hercegovinu, g. 1898.). Povećana sekunda kao melodijski element javlja se ipak više u madžarskoj nego u hrvatskoj narodnoj melodici. Kuhaču je izmaklo to, da se u hrvatskoj narodnoj melodici povećana sekunda redovno upotrebljava kao silazni interval, uzlazno se i ne javlja, a i onda, kad se javlja, da je interval siguran znak, da se radi o orijentalnom utjecaju (na to je uzgredice upozorio Kuba). Uzrok tome, da se u hrvatskoj narodnoj melodici manje upotrebljava povećana sekunda, nalazi Kuhač u tome, što je njezin opseg (ambitus) najvećma malen (redovno je to seksta); kako pak kod Madžara ambitus često premašuje i oktavu, razumljivo je, da se povećana sekunda u njihovoj narodnoj melodici češće javlja. Melodijski pomak za tritonus (povećanu kvartu ili smanjenu kvintu) osobina je narodne melodike austrijskih Nijemaca, pa je otale ušla u narodnu melodiku Slovenaca: najvećma se javlja u dominantnoj harmoniji kao pomak od septime na vođicu. Kuhač još nije mogao razabrati, da je ta pojava — uz neke druge melijske osobine — znatno šire rasprostranjena, moglo bi se reći, da postoje razlozi za pretpostavljanje posebnog alpsko-tirolskoga glazbenog folklornog područja, u koji se po svojim melopoičkim značajkama uklapa i slovenačka narodna melodija, a ostaje vazda još otvoreno pitanje, da li su osnovi te pučko-glazbene predaje slavenski ili germanski, dok je pitanje izvora i uzroka tih melijskih osobina

već prilično objašnjeno: valja ih tražiti u prirodnom nizu gornjih harmonijskih tonova na sviraljkama od roda rogova i trubalja; tako se objašnjava i prije istaknuta osobina germanske narodne melodike: upotreba tonova rastavljena sazvuka za građenje melodike.

Pomak za sekstu nalazi se u hrvatskoj narodnoj melodici veoma rijetko: tu je vazda znak velikog zanosa. Pomak za oktavu, a pogotovo za intervale, koji su veći od oktave, ne nalazi se nikako u hrvatskoj narodnoj melodici. Tako u njoj nema ni pomaka s velike septime na oktavu na završetku napjeva; taj pomak iz vođice u toniku u samoj kadenci javlja se u hrvatskoj narodnoj melodici sa 3,25%, dok je postotak u Talijana 46,5, u Madžara 25,5, a u Nijemaca 27,5. Kuhač zato smatra tu melodijsku osobinu značajkom talijanske narodne melodike, koju su usvojili Nijemci.

Niz kromatičnih polutonova, koji su nastali alteracijom ljestvičnih stupaka, upotrebljava se u hrvatskoj narodnoj melodici vrlo ograničeno: dolazi najviše njih četiri po redu, a i to vrlo rijetko.

U svemu: Osnovna je osobina hrvatske narodne melodike upravo u kretanju u samim malim intervalima, u malim i velikim sekundama i samo se rijetko to pokretanje prekida većim pomakom za tercu, rjeđe još pomakom za čistu kvartu ili malu tercu, rjeđe još pomakom za čistu kvartu ili kvintu. Osnovna je dakle karakteristika hrvatske narodne melodike to, da je ona čisto vokalna.

3. Raspredajući pod naslovom »glazbene sintakse« izgradnju glazbenih stavaka Kuhač hoće utvrditi ove zasade:

a) Ono, što je u jeziku spolnik, to je u glazbi uzmah, »Auftakt«. Kako hrvatski jezik nema spolnika, to u hrvatskoj narodnoj melodici nema uzmaha, pa se počinje redovno naglašenom (teškom) dobom mjere.

b) Imenicu teksta harmonijski zastupa tonični sazvuk, glagol pak teksta dominantni sazvuk: tako to kuša Kuhač utvrditi za glazbu **svakog naroda**. Hrvatska je narodna melodika u tome gotovo najdosljednija, jer i na mjestu kopule, a pogotovo u slučaju elipse, t. j. kad pomoćni glagol ispadne iz teksta, glazbeni se stavak razvija tako, da traži dominantni sazvuk. Ako u prvom stihu (ili prvoj polovini stiha) nema glagola, onda se glazbena izreka tako gradi, da dominantni sazvuk stoji već pripravljen na takvom mjestu, da kod ponavljanja motiva u drugom stihu (ili u drugoj polovini stiha) može glagolu odgovarati dominantni sazvuk. No glazbeni se glagol (t. j. dominantni sazvuk) podudara s jezičnim samo u prvom stihu (ili u prvoj kitici) teksta. Razlog tome nalazi Kuhač u općenitom propisu melopoije, u traženju kontrasta.

Dok su Kuhačevi zaključci otkrili gledom na upotrebu intervala u hrvatskoj narodnoj melodici uistinu činjenice, to su njegovi izvodi gledom na vezu latentne harmonike i jezične sintakse vrlo smioni i danas se više ne bi mogli održati, jer u prvom je redu zaključivanje glazbenih stavaka u kadenci, osnovanoj na kvintnoj harmonijskoj srodnosti, osobina sve evropske glazbe, kojoj je temelj u dur- i mol-tonalitetu; a samo je podudaranje jezičnog i »glazbenog« glagola uvjetovano pravilima hrvatske sintakse, po kojima se određuje smještaj

glagola što dalje od kraja, pa na koncu jezične rečenice redovno dolaze imenice. Razlog pak nepodudaranju u ostalim stihovima (jer je djelomično podudaranje i sam Kuhač mogao potvrditi tek u prvom stihu), valja tražiti u osnovnom litanijskom obrascu arhitektonike u hrvatskoj narodnoj melodici, a ne u traženju kontrasta. Zato valja Kuhačeve upute, kako bi se glazbeni stavak imao graditi s obzirom na svoju harmonsku strukturu, da zadovolji prije istaknute zasade: subjekt = tonični sazvuk, predikat = dominantni sazvuk, objekt = subdominantni sazvuk; — danas kao zastarjele odbaciti. Ne samo da je razvitak suvremene glazbe osim kvintne srodnosti iznio i druge harmonijske veze (napr. tercnu srodnost medijante, snošaj istoimenog dura i mola — kojim je Zajc nastojao mnogim svojim djelima dati hrvatsko obilježje, — pa enharmonijsko mijenjanje tonalnih i funkcionalnih obilježja svakog tona u sazvuku kao osnovu hromatici i druge još suvremenije tekovine kompozitorske tehnike), — nego već i sama građa (mnoštvo narodnih popjevaka iz raznih folklornih područja), samo obilje raznovrsnih harmonskih i ljestvičnih obrazaca, koji su otkriveni daljnjim i dubljim proučavanjem hrvatske narodne melodike nuka suvremene hrvatske skladatelje, da iskoriste sve te značajne osobine, to bogatstvo obrazaca i oblika kao novo izražajno sredstvo u oblikovanju velikih djela s istaknutim nacionalno-umjetničkim značajkama.

Po Kuhaču istaknute arhitektonske značajke hrvatske narodne melodike, ta njegova glazbena sintaksa (da se poslužimo njegovim terminom), znatno bi sprečavala razvitak hrvatske umjetničke glazbe

s narodnim obilježjem, da su je hrvatski skladatelji usvojili i striktno u svojim djelima počeli primjenjivati.

Zato su vrijedne Kuhačeve konstatacije gledom na ponavljanje motiva u izgrađivanju glazbenih stavaka (fraza, rečenica, perioda). No Kuhač i u tom nazrijeva samo tijesnu vezu između govorena jezika i melodije, a ne razabira, da razlog ponavljanju nekog motiva s jednakim tekstom valja tražiti upravo u zakonima glazbene arhitektonike. Iz samog jednog stiha teksta gradi narodni pjevač-skladatelj čitavu glazbenu rečenicu, period, dà i svoje male pjevne forme; zato mora tekst čitavog stiha ili pojedinih dijelova stiha ponavljati; pritom se često služi čak i predmetanjem, umetanjem i dometanjem zvučnih slogova (bez misaonog značenja, na pr. ej, oj, aman, nina-nena i sl.), pa i pripjevom.

4. Velikom je pomnjom i vrlo podrobno Kuhač ispitivao govornu melodiju, fleksije jezičnog izgovaranja pojedinih rečenica u raznim afektima; sve to on odmah ispoređuje s pripadnom melodijom, pa nalazi, da se u hrvatskoj narodnoj melodici pjevna melodija prilagođuje, što više može, govornoj melodiji. Nigda se ne će naći popijevka, u kojoj bi govorna melodija s kraja na kraj bila u opreci prema melodiji napjeva. Ako su pojedini dijelovi popijevke u tom smislu pogrješno melodizirani, to je zato, što narodni pjevač-skladatelj nije znao, kako bi drugačije učinio. Kuhač preporuča hrvatskim skladateljima, da se obaziru jednako na govornu melodiju kao i na metriku teksta; on drugim riječima propagira ono, što je realizam u glazbi istaknuo kao tekovinu najnovijih nastojanja kom-

pozitorske tehnike, tako već Musorgski u svojim popijevkama »U dječjoj izbi«, a osobito — kao osnovno načelo u gradnji svoje melodike — Leoš Janaček u svojim operama.

U oštroj opreci s time traži Kuhač za recitativ (tj. za neariozna, nemelizmatska mjesta u operi), da se ima razvijati iz recitacijskih guslarskih obrazaca. Kao da mu je izmaklo, da baš tu nema obzira na govornu melodiju. Guslari imadu svoje stalne melodijske obrasce, i svi su oni srodni, ako i nisu tijekom cijelog guslarskog recitiranja podjednaki. Ima ih, koliko i pjevača-guslara. I u tom guslarskom recitiranju prevladava sasvim skanzija teksta, zbog koje se raskida metrika po govornim i logičkim naglascima. Današnji pak skladatelji svraćaju najveću svoju pažnju baš dramatski izrađenom recitativu i u njemu se najviše prilagođuju govornoj melodici. Jednolično recitiranje na način guslarski uništilo bi svaku živost dramatskog recitativa.

5. Kuhač podrobno ispituje i pjesničke figure u tekstovima popjevaka: anafore, epifore, kiklose itd., pa asonanciju, leoninski stih i onomatopeju, kao i njihovu vezu s melopoijom, te nalazi, da u hrvatskoj narodnoj melodici pjevač-skladatelj nastoji, kako bi postigao što bolji sklad između pjesničke figure u tekstu i motivne figure u glazbi. Takvog sklada Kuhač nije mogao utvrditi u narodnoj glazbi drugih naroda, jer — po njegovu tumačenju — kod formiranja melodike oni ne misle vokalno već instrumentalno. Upozorujem ovdje na ono, što je rečeno već naprijed o opetovanju motiva u glazbenoj rečenici.

Gledom na konstrukciju kitice (strofe) Kuhač nalazi dva osnovna oblika, i to:

a) formu litanijskog niza kratkih melodijskih fraza (u dječjim popijevkama, u guslarskom recitiranju) sve, dok se ne svrši misao ili suvisli dio opisa (u epskim pjesmama);

b) građenje kitice iz jednog stiha, koji se raširio ponavljanjem cijeloga teksta ili samo jednog dijela njegova ili kraćim ili duljim predmecima, umecima ili domecima, odnosno posebnim pripjevom sa ili bez umetka.

Tu je Kuhač i ne sluteći dao prvi pregled arhitektonike, koju su kasnije istraživali i drugi muzikolozi, a ponekad i istraživači narodnog pjesništva ispitujući njegovu metriku.

Iz svega se Kuhačeva razlaganja razabira, kako on nastoji po svakoj svojoj utvrđenoj značajki hrvatske narodne melodike izreći uputu, po kojoj ima hrvatski skladatelj postupati, ako želi, da mu melodije imadu u sebi vanjske značajke narodnosti u samoj konstrukciji. Ako se ne uzme u obzir taj savjetodavni dio opsežne Kuhačeve rasprave o osobinama hrvatske narodne metodike, onda je ta rasprava za daljnje njezino komparativno muzikološko istraživanje baš toliko znamenita kao i Kuhačev zbornik za svaki daljnji sabirački melografski rad.

Osnovna je Kuhačeva zasada: glazba je postala iz uzvišena govora, a pjevna je melodija, rekli bismo, potencirana govorna melodija. Tu zasadu valja korigirati tako, da su zakoni za formiranje

pjevne melodije zakoni svoje vrste; pjevna se melodija formira po posebnim glazbenim načelima i što je ona razvijenija, to je dalje od govorne melodije, kako je to utvrdio dr. Robert Lach u svojoj velikoj studiji »Geschichte der ornamentalen Melopoie«.

Tonalne osnove bosansko-hercegovačkih narodnih popjevaka — po istraživanjima Ludvika Kube

Redajući brojne svoje zapise bosansko-hercegovačkih narodnih popjevaka (najvećma svjetovnih) Kuba nije postupao niti po dotada uobičajenoj shemi (popijevke ljubavne, šaljive, obredne, napitnice itd.), niti ih je redao po krajevima (folklornim područjima). On je kao mjerilo svoje razdiobe uzeo čisto glazbena načela i nije žalio truda, da veliki sabrani svoj materijal ispita po njegovoj glazbenoj strukturi, po zvukovnoj građi: pregnuo je da otkrije ljestvične obrasce, koji su služili kao građa za tvorbu pojedinih melodija, a po tim utvrđenim ljestvičnim obrascima kušao onda gonetati neke pojave latentne harmonike, upravo tonalne osnove (tonalitete) tih popjevaka. Postupajući tako otkrio je ljestvične obrasce svih sustava, koji su osnova današnje evropske glazbe, ali i takove, kojih evropska glazba uopće ne upotrebljava.

Za prosuđivanje tonaliteta svih 11 ljestvičnih obrazaca, što ih je utvrdio u bosansko-hercegovačkim narodnim popijevkama, postavio je Kuba pet ljestvičnih osnova, pa je iz njih — premještanjem

tetrahorda (sastavnih dijelova tih ljestvičnih osnova) i isticanjem posebnih finalnih nota lako izveo svih 11 ljestvičnih obrazaca. Kuba je kod tih ispitivanja promišljeno upotrijebio starogrčku teoriju glazbe i njezine ljestvične obrasce, jer je već prije (u svojoj studiji o hrvatskoj narodnoj glazbi u Dalmaciji) izrekao i pokušao potvrditi svoje mišljenje, da postoji veza između starogrčke i narodne glazbene tradicije u Hrvata.

Prvu osnovu naziva Kuba dur-osnovom; to je općenito poznata c-dur-ljestvica, sastavljena od dva starogrčka lidijska tetrahorda, koji se ne nadovezuju jedan na drugi neposredno, već je među njima razmak od cijelog tona (starogrčki teoretici rekli bi diazeuksis).

Druga je mol-osnova, koju teorija danas naziva harmonijskom (s povišenim sedmim stupnjem, vođicom i povećanom sekundom između šeste i sedme ljestvične stupke); tu je osnovu Kuhač u svom razlaganju nazvao slavenskom mol-ljestvicom i za nju predložio i u svom velikom zborniku dosljedno proveo novi način predznačivanja (armature) iza ključa; na pr. Kuhač a-mol označuje s povisilicom za gis, d-mol s ponizilicom za ton hes i povisilicom za ton cis, itd. Ta se osnova sastoji od starogrčkog frigijskog (srednjovjekovnog dorskog) tetrahorda i posebnog tetrahorda — koji ću nazvati orijentalnim, jer čini osnovu t. zv. orijentalne ljestvice (vidi dalje), u kojem dolazi povećana sekunda: e-f-gis-a (taj je tetrahord kao neki obrat starogrčkog hromatskog tetrahorda, koji je imao redom dva polutona, a onda još povećanu sekundu).

Treća je osnova: a-h-cis-d || e-f-gis-a; Kuba je rastavlja u starogrčki lidijski (upravo dur-tetrahord) i prije istaknuti (orijentalni) tetrahord s povećanom sekundom u sredini.

Četvrtu osnovu: a-h-c-d (e-fis-gis-a) ali i nizlazno s povišenim istim stupkama, za razliku od melodijske mol-ljestvice, koja uzlasno glasi kao ta osnova, ali silazno dokida povišenje šeste i sedme ljestvične stupke, Kuba rastavlja u starogrčki frigijski (srednjevjekovni dorski) i lidijski (današnji dur-) tetrahord, a među njima i diazeuksis.

Peta je osnova (po Kubi: gis-a-h-c-dis-e-f-gis) zapravo — u nešto drugačijem poređaju — onaj ljestvični obrazac, koji je Liszt našao kao osnovu po njemu tako prozvane »ciganske« glazbe, — a u nauci se najvećma naziva orijentalnom (misli se pritom na glazbu blizog istoka). To je shema: h-c-dis-e-f-gis-a s finalnom notom a. Zapravo se sastoji od dva tetrahorda, a u svakom je po jedna povećana sekunda; oba su pak tetrahorda među sobom spojena zajedničkom notom (posljednja nota prvog tetrahorda ujedno je prva nota drugog tetrahorda), a da među tetrahordima nema diazeuksisa. Kuba doduše tvrdi, da je slušao (ali nije zapisivao) i dosta seoskih popjevaka, kojima je ljestvična osnova bila ova posljednja, pa kako je selo konzervator svake starine, voljan je vjerovati, da će to biti najstariji spomenici narodnog pjevanja. Šteta je, što nije tu svoju tvrdnju bolje dokumentirao. Meni se čini, da je tu Kuba pomiješao dvije i (po rasprostiranju u hrvatskoj narodnoj melodici) prostorom odijeljene tonske osnove: onu, koja se u svojoj građi približuje t. zv. istarskoj ljestvici (a

ima je na području zapadne Bosne i Hercegovine) i pravu orijentalnu ljestvicu.

Na temelju tih pet ljestvičnih osnova Kuba utvrđuje ljestvične obrasce (on ih doduše naziva ljestvicama, ali bi ih strože teorijsko razmatranje radije obilježilo tonusima, anagolno starocrkvenim tonusima (načinima), — jer postaju od osnove tako, da se bilo koji ton osnove uzme kao početni ton ljestvičnog niza i bude namah i nota finalis tog ljestvičnog niza.

Iz prve ljestvične osnove izvodi se ovih šest ljestvičnih obrazaca:

dur-ljestvica (starogrčka lidijska, srednjevjekovna jonska): c-d-e-f || g-a-h-c

starogrčka frigijska (srednjevjekovna dorska) ljestvica c-d-es-f || g-a-hes-c

starogrčka dorska (srednjevjekovna frigijska) ljestvica c-des-es-g || g-as-hes-c

starogrčka hipofrigijska (srednjevjekovna miksolidijska) ljestvica: c-d-es-g || g-a-hes-c

starogrčka (i srednjevjekovna) hipodorska ljestvica: c-d-es-g || g-as-hes-c

starogrčka miksolidijska (srednjevjekovna hipofrigijska) ljestvica: c-des-es-f-ges-as-hes-c (u toj ljestvici nema diazeuksisa; ton f posljednji je u prvom tetrahordu a u isti mah i prvi u drugom tetrahordu, a posljednji ton c dodan je, da se ispuni oktava).

Svi su ljestvični obrasci transponirani u opseg oktava c-c, da se može isporediti razmještaj cijelih tonova i polutonova unutar ljestvičnog niza.

Iz druge ljestvične osnove izveo je Kuba samo dva ljestvična obrasca, koja je našao upotrijebljena u bosansko-hercegovačkim narodnim popijevkama; to su:

harmonijska mol-ljestvica (Kuhačeva slavenska mol-ljetvica): c-d-es-f || g-as-h-c

mol-dominantna ljestvica: c-d-es-f || g-as-hes-c

Iz treće ljestvične osnove izvedena je — po Kubi: dur-mol ljestvica: c-des-e-f || g-a-hes-c

Tako je i iz četvrte ljestvične osnove izveden po Kubi samo jedan ljestvični obrazac i to:

mol-dur ljestvica: c-des-es-fes-ges-as-hes-c (i u toj ljestvici nema diazeuksisa).

Napokon se iz pete ljestvične osnove može izvesti samo jedan ljestvični obrazac; to je već spomenuta t. zv. orijentalna ljestvica:

c-des-e-f || g-as-h-c

Nove nazive ljestvičnih obrazaca uveo je Kuba na temelju tonalnih odnosa, koji rezultiraju iz sastava ljestvičnih obrazaca. Tako zove mol-dominantnom ljestvicom zbog toga, što je u toj po značaju svom mol-ljestvici značajan upravo dominantni završetak. Dur-mol-ljestvica ima osnovu, koja se sastoji od po jednog dur-tetrakorda i mol-tetrakorda; slično je i sa mol-dur-ljestvicom. Seoskih popjevaka na osnovi jedanaestog ljestvičnog obrasca (orijentalne ljestvice) gotovo i nema; ta značajna tvrdnja Kubina u protivnosti je s njegovom opaskom uz petu ljestvičnu osnovu, na što sam već prije upozorio. Takve su varoške popijevke,

u kojima ima znatnih tragova utjecaja orijentalne kulture, što je preplavila sav Balkan iza osmanlijskog zavojevanja. Zato Kuba smatra ljestvične obrasce: mol-dominantni, dur-mol i mol-dur kao posebne slavenske, jer ih nalazi samo u starinskim seoskim hrvatskim popijevkama katoličkog i muslimanskog svijeta u Bosni i Hercegovini, a djelomično i u srpskim narodnim popijevkama nesamo u Bosni i Hercegovini, nego i dalje prema istoku, kako je to potvrdio i Stevan Mokranjac u svojoj studiji o popijevkama iz Levča u Srbiji. Osobito je u tom pogledu značajno, da se redovno upotrebljava subdominantna harmonija u mol-obliku u durskoj ljestvičnoj osnovi; time se dobiva na šestoj stupci vođica prema dolje; pa se čak i jače veže pomicanje dionica kod vezanja nesrodnih sazvuka.

Lako je bilo Kubi u te tako dobivene ljestvične obrasce ređati napjeve onih popjevaka, u kojima je opseg upotrebljenih tonova velik, t. j. u kojima dolaze svi tonovi nekog ljestvičnog niza. Velike je teškoće nailazio u slučajevima, kad u melodiji upotrebljeni tonovi čine niz, u kojemu ima tek šest ili još manje tonova. Tu je valjalo točnim ispitivanjem odrediti značaj finalne note i njen eventualni snošaj prema ostalim tonovima najprije u kvintnoj, a onda i tercnoj srodnosti. On je primjerice našao shemu neke popijevke u samo jednom tetrahordu: cis-d-e-f, pa je — zbog finalne note d — uvrstio u dur-mol ljestvicu.

Ipak je za sasvim stare popijevke, kojima je opseg (ambitus) tonova vrlo malen, morao ostaviti tonski rod neodređen. Tako je i kod popjevaka, koje iskorišćuju u svemu tri i četiri tona. Sve te

starinske popijevke pokazuju još čiste melopoičke osobine, u kojima se harmonski tonalitet tek pomalo upravlja prema završnoj noti (finalis). Svoju pak starinu pokazuju takve popijevke i drugim značajkama: priprostotom i jednostavnošću u ritmici i melodici, u silabijskom raspoređivanju teksta bez ligatura i drugih ukrasa: sve je u njima oštro i izrazito, jednostavno i gotovo grubo.

No Kuba je među sabranim napjevima našao dosta i takvih, u kojima se neki tonovi alteriraju (povisuju dotično snizuju). Tu je utvrdio dvoje: razlog alteracije može biti melijski, (pjevač kod nekog pomaka upotrebljava na pr. sniženi ton zbog lagljeg izvođenja), ali razlog može biti i modulacijski, (napjev prelazi iz jedne ljestvične sheme u drugu i to najvećma nezamjetljivo). Najčešća je modulacija iz dur-osnove u ljestvičnu osnovu s povećanom sekundom.

Sve ovo Kubino zaključivanje osniva se na poimanju čisto vokalnog izvora hrvatske narodne melodike (u **popijevkama iz Bosne** i Hercegovine) — analogno primjerice postanku grgurovskog (rimskog) korala; tu se finalna nota smatra osnovom ljestvičnog niza: tonikom. Takav je pak najveći dio tih popjevaka. Ima ih ipak i takvih, u kojima je harmonsko pojimanje potpuno razvijeno. Šteta je, što Kuba — utvrdivši to — nije pokušao odrediti i folklorno područje, u kojem se ova značajka javlja. Zacijelo bi se utvrdilo pritom, da se područje (sjeverna Bosna?) nadovezuje na područje hrvatske melodike iz Slavonije, gdje je taj proces nastao pod utjecajem instrumentalne svirke (gajdaške i tamburaške).

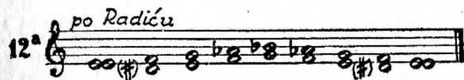
Zanimljivi su primjeri, što ih Kuba navodi, da pokaže preobrazbu jednog napjeva, koji je prijelazom iz jednog folklornog područja (čisto vokalnih značajka, izgubio svoj tonalni (starogrčki frigijski, srednjevjekovni dorski) karakter i dobio značajke dominantnog završetka izrazite dur-melodije, toliko značajne u hrvatskoj narodnoj melodici u Slavoniji. Tim je tumačenjem Kuba i nehotice znatno pridonio upoznavanju ove osobine slavonskih popjevaka, a tu su baš osobine dugo smatrali najznačajnijom osobinom, da, pravom karakteristikom svakog hrvatskog napjeva.

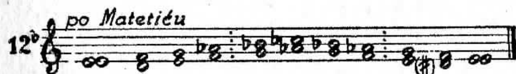
Problemi harmonike (istarska ljestvica — pentatonika — starocrkveni modusi)

Dok se iz većine ljestvičnih obrazaca dadu bez većih teškoća izvesti snošajevi tonalne srodnosti, po kojima se utvrđuje obrazac kadence bilo u moderno dum- i mol-tonalitetu, bilo u staro-crkvenim načinima (najpače u dorskom i frigijskom), to se neki ljestvični obrasci opiru takvom tretiranju zbog toga, što u njima nema traga glavnoj tonalnoj (kvintnoj) srodnosti.

Tu se ističe pred svima t. zv. istarska ljestvica; već je prije (u poglavlju o folklornim područjima) rečeno, da je veoma značajna osobina te ljestvice u redovno sniženoj petoj stupci ljestvičnoj niza. No to nije jedina osobina ove »ljestvice«: Može li se uopće govoriti o istarskoj ljestvici, ako pod ljestvicom razumijemo takav tonski niz, koji ispunjuje osnovni razmak oktave? Jer sva se narodna, vokal-

na i instrumentalna, melodika čakavskih Hrvata služi tonskim nizom najviše u opsegu heksahorda, a često i manjim opsegom, što je sigurnim znakom časne starine tog pjevanja. Pitanja, što se nadaju kod tretiranja istarske popijevke gledom na latentnu harmoniku, raspravljali su mnogi — u prvom redu glazbenici, koji su prvi pokušali harmonizirati takve popijevke (Kuhač, Brajša). O. Ignacije Radić opazivši, da narod na Krku te harmonizacije ne osjeća, kao da je zagledao tajnu tog u biti melopoičkog, heterofonog problema, pa je ispisao dvoglasni tonski niz:





Taj je tonski niz osnov istarskih popijevaka. I drugi su zapisivali taj niz uz male varijante, (Joža Černik u »Hudebni Revue«, 1918.). No o. Ignacije Radić upozorio je i na to, da je terca toga tonskog niza neodređeno ugođena, nije ni velika ni mala; po Helmholtzu mogli bismo je nazvati »neutralnom tercom«; — ona se poglavito očituje u sazvučanju. Tako je i vođica (sedma stupka ljestvičnog niza) drugačije ugođena; u gornjem tonskom nizu označena je kao dis; no ne smije zavesti pisanje u modernoj (temperiranoj) notaciji na to, da se pomišlja upravo na taj (temperirani) ton, jer povišenjem tona na dis treba istaknuti samo to, da je taj ton vođica (i zbog toga je zapravo ton d nešto sitnije

ugođen), što se napose opaža u slučaju, kad se ogledaju završeci dvoglasnog pjevanja u sekstama:



koji te završetke uistinu znatno približuju harmonskom tretiranju srednjevjekovnog frigijskog tonusa. Sve to navodi na pomišljanje, da te osobitosti (i ona u sniženju pete stupke) nemaju osnov u latentnoj harmonici, mada su se raspravljanjem o tome mnogo bavili i Žganec i Dugan i Matetić. Oni izvode ovaj ljestvični obrazac kao posebni oblik staro-crkvenog frigijskog načina sa stalnim akcidentalijama, mada je frigijskom načinu osnov u čistoj diatonici. Time se doduše znatno olakšalo harmoniziranje istarskih popjevaka i Žgančevi uzorci bliži su našem poimanju od Brajšinih, mada se i u njima razabira traganje za otkrivanjem kvintne srodnosti. No Matetić, sam rođeni čakavac, osjećao je, da i to nije riješenje latentne harmonike istarskih melodija, pa je tragao za drugim tonalnim srodnostima i postavio teoriju o (mol-) trihordima, koji se bez diazeuksisa nastavljaju jedan na drugi, na pr.

a-h-c
|
c-d-es
|
es-f-ges = a-h-c-d-es-f-ges;

ili

f-g-as
|
as-hes-ces = e-f-g-as-hes-ces

tako je dobiven tonski niz, koji uistinu dobro gogoneta melodijske snošajeve istarskih popjevaka. No upotreba tih melijskih snošajeva ne daje ključa za riješenje tonalnih pitanja, mada je Matetić u velikim svojim zborovima (Ćaće moj, Roženice) upotrebom sasvim modernih harmonijskih sredstava (paralelnim tonskim kompleksima umjesto sazvuka) dao izvrsno obojeni ugođaj čakavskog teksta.

Iskorišćujući prvu opasku Kubinu o alteraciji u bosansko-hercegovačkoj narodnoj popijevci, da mnogim alteracijama valja tražiti uzroke u melijskim potrebama (laglje dohvatanje tonova), i držeći na umu i tu osobinu, da se primjerice i trihordu a-h-c srednji ton uzlazno javlja kao h, a silazno (dosta često) kao hes; upozorujući još i na to, da je pjevanje istarskih popjevaka vazda dvoglasno — pomišljamo na to, da u tom pjevanju upravo i nema latentne harmonike. To su uzorci stare (da, najstarije) predaje višeglasnog pjevanja, (prvi falsi bordoni, cantus gemellus), u kojima pjevači uopće ne osjećaju harmonike. Česta je tamo pojava, da pjevač znade pjevati samo svoju dionicu (na pr. donju), a druge ne zna. Kao da se u tom dvoglasju očituju vazda još samo linijski snošaji u melodiji, svi udešeni za to, da se dosegne nota finalis.

No u novijim se istarskim popijevkama na mnogim mjestima opaža već jasno evolucija prema harmonijskom poimanju, i stranac se, dok sluša to otegnuto pjevuljenje, ne može oteti dojmu, da je u tom pjevanju sakriven još nerazvijeni mol-način. U svim pak slučajevima, gdje se može utvrditi tonalna srodnost, lako je otkriti latentnu harmoniku, ako popijevka i nema melodiku razvijenu u mol- ili dur-načinu, pa će harmonizator morati posegnuti za harmonskim osobinama i funkcionalnim snošajima, koji su stariji od dur- i mol-sustava. Pitanjima latentne harmonike u hrvatskoj narodnoj melodici svraćali su dosada hrvatski skladatelji najveću pažnju; jer su — htijući prirediti popijevku u bilo kakvom višeglasnom stavku — morali po prirodi te zadaće riješiti pitanje kadence. Kuhač se kod tog posla redovno držao onih shema, što ih je našao kod klasika. Iza njega su — osobito suvremeni obrađivači hrvatske narodne melodike — posizali i za drugim sredstvima, što ih je izgradio romantični, napokon i moderni smjer u evropskoj umjetničkoj glazbi. No već je sam Kuhač morao prigodice posegnuti za sredstvima, kojim se tretira harmonika staro-crkvenih tonusa; i u tom su pogledu iza Kuhača znatno dotjerana sredstva. Naročito je Žganec u svojoj prvoj svesci međimurskih popijevaka lijepim harmonizacijama znatno obogatio harmoniku starih crkvenih tonusa u hrvatskoj narodnoj melodici, osobito za primjenu dorskog tonusa, koji se najčešće javlja; manje se javlja frigijski, a još manje ostali crkveni tonusi. Kao da je ovakvo harmonijsko poimanje Međimurcima, i njihovim bližim susjedima (u Hrvatskom Zagorju i u gornjoj Podravini) prirođeno; oni tako formiraju i svoje novije popijevke. No Žganec je u svojim zbirkama dao i primjeraka pjevanja, koji nose u sebi neosporne tragove anhemitonske pentatonike. Šteta je upravo, da na tu činjenicu nitko dosada nije svratio pažnje, pa to pitanje istražio, jer bi se time možda utvrdilo, da je prvotno poima-

nje Međimuraca upravo u toj anhemitonskoj pentatonici (najstarijoj ljestvičnoj shemi, utvrđenoj i u staro-grčkoj glazbi, a danas još osnovkom sve glazbe dalekog istoka — kod Kineza i svih tatarskih plemena i naroda). Možda su Međimurci po prirodnom razvitku iz te pentatonike sami izgradili svoju heptatoniku, a osim toga su na to izgrađivanje djelovali i strani utjecaji. Kada se to zbilo, ne će se valjda dati — u pomanjkanju dokumenata — uopće danas više utvrditi. Ili se u međimurskoj narodnoj melodici najčišće sačuvali tragovi pentatonike kao prastarog tonalnog poimanja, što su ga Hrvati donijeli iz zakarpatske postojbine, a upućuju na blizinu mongolskih naseobina, kako je to već naprijed istaknuto.

No problem anhemitonske pentatonike u bosansko-hercegovačkoj narodnoj popijevci upozorio je nedavno dr. fra Branko Marić.

Marić je pitanje pentatonike u bosansko-hercegovačkoj narodnoj popijevci ispitivao samo na osnovi Kubinih zapisa, kako ih je našao gotove u Glasniku Zemaljskog muzeja za Bosnu i Hercegovinu, pa i iz velikog Kuhačevog glasnika. Proučio je nekoliko značajnih napjeva, pa im određuje pentatonski ljestvični niz i u njemu notu finalis, t. j. nastoji odmah gonetati i tonalitetne snošajeve, mada je ove uistinu teško odrediti. Osim toga malo se može danas već i naći primjeraka čiste pentatonike, jer je ona gdje manje, gdje više natrunjena prolaznim i izmjeničnim notama, uzetim iz heptatonike; u drugim slučajevima Marić takve note tumači prijelazom iz jednog pentatonskog niza u drugi, t. j. da se tako kaže: pentatonskom modulacijom. Sve pak te pojave tumači na osnovu kineske glazbene teorije, koja je pitanje pentatonike teorijski najpotpunije razvila, što nije ni čudo, ako se drži na umu, da je sva kineska melodika u svojoj biti zapravo pentatonska.

Ako se danas više ne nalazi mnogo izrazitih pentatonskih napjeva, mogu se tragovi pentatonike, po Mariću pentatonizmi, naći na mnogo mjesta, mada ih je često teško lučiti od t. zv. orijentalizama. Kao takve pentatonizme utvrdio je Marić: češće ponavljanje motiva u opsegu kvarte (uzastopnim skokom male terce i velike kvarte); disonanca ispunjujućih tonova povećane kvarte; kolebanje napjeva između više tonskih načina, te završetak napjeva na drugoj stupci ljestvice. Po ovoj posljednjoj karakteristici dovodi Marić ispravno u vezu pentatonski ljestvični niz s »dorskim« načinom, kako se to može utvrditi i u međimurskoj narodnoj popijevci.

Posebno je Marić obradio t. zv. ditonsku pentatoniku (na pr. niz e f — a; h c — e), koja je nastala po analogiji prema anhemitonskoj pentatonici, a karakteristika je japanske narodne glazbe. Kao da se i ona javlja u našoj narodnoj melodici s drugim pojavama orijentalnih utjecaja.

Harmonika se hrvatske narodne melodike prema tome ne osniva samo na suvremenoj kadenci dur- ili mol-sustava (IV-V-I). Često ne dostaju ni sazvuci ostalih stupka ljestvičnog niza. Suvremeni skladatelj posegnut će u tom slučaju i za akordikom, što ih je moderna harmonijska nauka (i skladateljska praksa) razvila napose po studiju egzotične glazbe. Pritom se mora čuvati, da mu harmo-

nika ne postane tek nekom umjetnom napravom, koja ne nalazi nikakva oslona u latentnoj harmonici hrvatske narodne melodike. Međutim treba priznati, da su harmonizacije hrvatskih skladatelja u tom pogledu najvećma vrlo uspjele.

Hrvatski su se skladatelji upravo harmonikom narodne popijevke najviše zanimali. Kao da su vjerovali, da će otkrivanjem latentnih harmonija naći i cjelovito riješenje osnovnog problema narodne umjetničke glazbe i njezina posebna izražaja. No većina je njih taj problem rješavala samo praktički, upravo u svojim djelima, a malo ih je nastojalo taj svoj postupak opravdati i teorijski; nisu to ni pokušavali, mada je sigurno da su o tom problemu i često razmišljali i mnogo o njemu među sobom raspravljali. A ipak je i ovakvo teorijsko razmatranje svih pitanja, koja su u vezi s tim problemom, svakako potrebno već radi točnijeg definiranja pojedinih postupaka.

Dvoglasje i višeglasje u hrvatskoj narodnoj glazbenoj praksi

Hrvatska narodna popijevka i svirka redovno je — osim rijetkih iznimaka — dvoglasna.

Jednoglasje — misli se tu vazda na skupno muziciranje, kad pjeva po više pjevačica i pjevača zajedno, u zboru — rijetka je pojava; opazili su je samo ponegdje (na pr. Međimurju). Dvoglasno zborno pjevanje izvršuje se tako, da pjevaju samo ženski glasovi (tada je to sopran i alt), ili da pjevaju samo muški glasovi (tada je to tenor i bas)

ili da pjevaju muški i ženski glasovi zajedno. U tom posljednjem slučaju mogu se istaknuti dva bitno različita načina dvoglasja; nazvat ćemo ih — prema kraju, u kome se najvećma javljaju — čakavskim i slavonskim. U dvoglasju na području čakavske glazbene predaje najvećma su to doista dva glasa: ženski se glasovi kreću u registru altove dionice, a muški u registru tenorove dionice, pa nastaje dijafonija (= dvoglasje) pomicanjem u paralelnim sekstama s oštro istaknutom notom finalis: na kraju svakog stavka dosegnu obje dionice isti ton u protupomaku (u oktavi). Od toga je različito dvoglasje, što ga gore nazvasmo slavonskim: tu su upravo dva dvoglasja, jer ženski glasovi pjevaju dvoglasno (sopran, alt), a muški glasovi opet dvoglasno (tenor, bas) samo u položini krupnijoj za oktavu. U prvi čas pomislit će neupućeni slušalac, da je to pjevanje u četveroglasju, jer pjevaju četiri glasa; no kako su dionice soprana i tenora jednake, a tako i dionice alta i basa, razabira se, da je to tek podvostručeno dvoglasje. Valja ipak istaknuti, da se tim postupkom postiže osobita punina zvučnosti, zbog koje slušalac i pomišlja na četveroglasje napose, kad su dionice brojem pjevača u svakoj dionici dobro izjednačene, jer se pjeva vazda iz pune duše i puna grla bez većih dinamskih razlika; — jedino se — prema lokalnoj predaji — mjestimično iskorišćuje solistički pjev prema zbornom zvuku, iako počimalja (tako zovu u Slavoniji solisticu), počinje sama više zbog toga, da dade cijelom zboru sigurnu intonaciju. Dalja je značajka tog dvoglasja u tome, što je završetak svakog stavka redovno u dominantnoj harmoniji,

koja se jasno izrazuje u kvintnom intervalu, kojim obje dionice završuje pjevanje svake kitice (ili dijela njezina); — završetak nije prema tome u jednoglasju ili u oktavi, da se jače naglasi nota finalis kao u čakavskom dvoglasju. Na tu je činjenicu upozorio već Kuba kod istraživanja bosansko-hercegovačkih popjevaka, kad je na nekoliko primjera pokazao, što se događa s napjevom, koji je u jednom folklornom području u frigijskom ili dorskom načinu (s notom finalis na završetku), ako se predajom prenese u drugo folklorno područje, u kojemu ta ista završna nota prestaje biti nota finalis i postaje dijelom dominantne harmonije. Kuba baš takvim postupkom nastoji naći tumačenje za česti završetak mnogih hrvatskih narodnih popjevaka (upravo onih iz Slavonije) u dominanti. No bit će, da je takav način završetka nastao s drugih razloga: u jednu ruku takvim se završetkom postizava posebna neodređenost završetka, zbog koje slušalac očekuje nastavak u litanijskom nizanju daljnjih kitica iste popijevke, a onda je kod tog fiksiranja tonaliteta zacijelo djelatni utjecaj instrumentalne svirke, o čemu će dalje još biti govora.

Osim ovoga razvijenog dvoglasja, u kojemu se zbog paralelizma u obim dionicama jedna dionica od druge duž cijele melodijske linije odvojila, postoje još i prije spomenuti »sekundarni dvopjevi«. U njima se jedna dionica samo mjestimično odvaja od druge, da se opet stope u jednoglasju (v. notni primjer 2). Iako se po izrazitoj ritmijskoj strukturi kao i po jasnije određenim intervalima (vazda još u uskom ambitusu jedne i druge dionice) to pjevanje udaljilo od samog »ojkanja«, tu je djelatno vazda još isto načelo melopoičkog stvaranja (dohvatanje najbližih intervala portamentima i glissandima), pa se o latentnoj harmonici uopće još ne može govoriti. Kao da se jedna dionica na čas oslobodi u svom pokretanju, a druga je malo poslije opet nastoji doseći (neka vrst zaostajalice); pritom se veoma često javljaju u sazvučanju sasvim blizi intervali (velike i male sekunde), zbog kojih je Kuba tom načinu pjevanja i dao naziv »sekundni dvopjevi«. Nije rijetkost, da se pojedini stavci takvim sekundama i svršavaju. Po snošaju pjevačeve dionice prema dionici gusala javlja se »sekundni dvopjev« i u guslarskom umijeću.

Osim dvoglasja javlja se u pjevanju gradskih pismica u Dalmaciji i pravo višeglasno pjevanje. Znadu tamo momci pjevati i četveroglasno. Kuba je među svoje zapise (Zbornik III. i IV.) uvrstio nekoliko takvih zborova, pa je dao i karakteristike tog i takvog pjevanja. Ovo je višeglasje vrlo jednostavno, homofono; upotreba sazvuka ograničuje se u glavnom na sam tonički i dominantni akord; subdominantni se trozvuk čuje veoma rijetko. Imao sam međutim sam prilike slušati kod pjevanja šibenskih mladića upotrebu i nesrodnih suzvuka IV. i V. stupke u neposrednom slijedu; pjevači su — i ne znajući — nepravilno vezali te akorde: paralelnim pomicanjem dionica nastale su usporedne kvinte i oktave. Lako je gonetati razlog toj pojavi: sva je naime tehnika toga načina pjevanja, (kako je to i inače kod svakog pjevanja bez nota, po sluhu i osjećanju, kako je to bilo u pradavnoj tehnici,

što je kroničari spominju među prvim pojavama višeglasja u Evropi, kao contrapunctus a mente), — gdje svaki pjevač domeće iz pameti svoju dionicu, da se dohvati ton narednog akorda najmanjim pomakom, koliko se i kod te promjene ne uzmogne ostati na istom tonu. Samo će vještiji pjevači nastojati, da svoju pratnju iskite, a i to će u glavnom sastojati u paralelnom pokretanju prema glavnoj melodijskoj liniji, koja je vazda u prvoj, gornjoj tenorskoj dionici. Kuba i ne kuša tumačiti, kako je došlo do takvog višeglasnog pjevanja u dalmatinskim gradovima i većim mjestima, i gdje i kad valja tražiti zametak te pjevačke prakse.

Dvoglasje se međutim javlja i inače u hrvatskoj narodnoj glazbenoj praksi. Eto: sve je umijeće guslarsko dvoglasno, mada se tu pjevačeva dionica jedva i odmiče od dionice gusala, dok se razvijenija svirka javlja tek na mjestima pjevačeva odaha: σις ὑιῳ̃οχπὸ τὴν ᾠδήι rekao bi Platon za staro-grčko pjevanje uz svirku. Eto i dipljenje na diplama bez mijeha ili s mijehom, pa mila svirka na dvojnicama (u Dalmaciji bi rekli na sviralama), sve je to u dvoglasju, mada se dionica pratnje vrlo malo miče, pa je sličnija bordunu, kakav se javlja u svirci na lirici u okolici Dubrovnika i na srednjo-dalmatinskom otočju, a i u svirci na slavonskim gajdama i istočno-hrvatskim dudama: samo tu postoji pravi bordun, krupni ton trubnja brenči nepromijenjen za cijelo vrijeme svirke. Napokon se i pjevanje uz tamburicu, dangubicu u muslimanskih Hrvata (pjevanje sevdalinka na ašikovanju i pjevanje junačkih pjesama) odvija u dvoglasju, koje se najvećma približuje guslarskom načinu s razvijenijom instrumentalnom melodikom na mjestima pjevačeva odaha.

Odakle to dvoglasje? Otkada se upotrebljava?

Za hrvatski je glazbeni folklor to znamenita pojava, jer se u malo naroda nalazi nešto tome slično u narodnoj glazbenoj praksi. Samo je zborno pjevanje u ruskog seljaka (poznato po zapisima gdje Linev) pojava glazbenog folklora od ove hrvatske zamašnija. Dijafonija — nazovimo tako to dvoglasje prema prvim pojavama višeglasja u glazbenoj povijesti — hrvatske narodne melodike zanimala je stručnjake, napose strane muzikologe, upravo svojim heterofonim značajkama, »paralelizam u tijeku napjeva, a slobodniji pomak jedne dionice prema drugoj samo na početku i na završetku stavka«, jer su strani stručnjaci u tom čudesno jednostavnom, a ipak milom pjevanju razabrali žive primjerke davno zaboravljene prakse u umjetničkoj glazbi Evrope. I tu glazbenu praksu poznaje povijest glazbe zapravo samo iz dosta podrobnih tadašnjih opisa, a ne iz pisanih spomenika, jer za contrapunctus a mente i nije trebalo ispisivati dionice, koju je vješti pjevač imao ishitriti iz pameti. Nešto se takvih pisanih spomenika sačuvalo baš u našim stranama, (Robert Lach našao je u knjižnici župnog ureda u Lošinju dvije latinske mise u obliku takve jednostavne dijafonije i štampao ih u Sammelbände der Int. Musikgesellschaft IV., VI.); — Viktor Novak našao je primjerak takve umjetničke dijafonije u zadarskom kodeksu, koji je sačuvan do danas u razmjerno mladom prijepisu); — kako se našlo takvih zapisa davne glazbene prakse iz doba na prekretu tisućljeća u našim

stranama, a osim toga živa narodna glazbena praksa danas još može poslužiti kao realna slika, a ne tek kao puka analogija teoriji, koja je u mnogim srednjevjekovnim učenim traktatima to podrobno raspravljala; kako je sve to djelovalo na strane učenjake, oni su pregnuli, da objasne postanak takvog dvoglasja u hrvatskoj narodnoj glazbenoj praksi (Robert Lach), odnosno da istaknu značenje heterofonije kao osnove za razvitak svega višeglasja, homofonije i polifonije, u umjetničkoj glazbi (dr. Guido Adler).

Evo, kako zamišlja dr Lach postanak dvoglasja u hrvatskoj narodnoj melodici: Pučani su istarski (otočani na Lošinju, Cresu, Krku i Rabu) naučili to pjevanje usmenom predajom od davnih svojih predа, a ovi su naučili tako pjevati slušajući tada pjevanje crkvenih zborova, što su se nekad izvodili po samostanima i u većim gradskim i manjim seoskim crkvama. Ti su pak pjevački zborovi višeglasno pjevali povodeći se za tada suvremenim pojavama u evoluciji evropske umjetničke glazbe, kako su to opazili u naprednijih zapadnih susjeda. Heterofono dvoglasje bilo bi prema tome preneseno u naše strane — najprije u područje čakavštine — još u doba, kad je postalo — iz Italije. U našim je stranama zahirilo, ostalo na istom tadašnjem stupnju razvitka, (dr. Lach navodi tome i razlog: propadanje mnogih samostana, pa i čitavih gradova poput Osora), i zadržalo se u prvotnoj jednostavnosti, a nije se daljnjom evolucijom moglo razvijati, jer da su nekako u to doba preuzeli pučani taj način pjevanja i za liturgijskog obreda od tadašnjih popova glagoljaša, koji su prije toga

sami bili crkveni pjevači. To se zbilo prema tome negdje u razdoblju od 11. do 13. stoljeća.

Još je manje vjerojatna hipoteza Vasila Stojina, profesora Glazbene Akademije u Sofiji. Po njoj bi trebalo tražiti početak svakog dvoglasja, upravo izvor dvoglasja u cijeloj Evropi u udaljenim i nepristupnim gudurama rodopskih planina, gdje se danas još mogu čuti neobični primjerci takva dijafonskog pjevanja. Kao da su stari Bugari, koji su došavši na Balkan tek tu i tamo ostali u kompaktnijim skupinama, sačuvali baš na takvim mjestima dvoglasje kao pradavnu baštinu svojih djedova, donesenu iz dalekih negdanjih azijskih postojbina. Oni pak Bugari, što su kao vojnici pozivani — a pozivali su ih zapadni vojskovođe — za plaćenike talijanskih ili longobardskih velikaša — odlazili u daleke krajeve, smještali se onuda i izgubili svoj trag narodnosti; no pritom su baš oni donijeli na zapad tu predaju svoga dvoglasnog pjevanja još pomahom iza 7. stoljeća, pa se ta vrst pjevanja na zapadu dalje dotjerivala i razvijala.

I dr. Lach i Stojin gledaju na problem dvoglasja u hrvatskom glazbenom folkloru iz preuskog kruga. Ono je pojava znatno širih zamaha, nego su to oni zamišljali. Nije u sve krajeve, kuda se proteže dvoglasje, mogla doprijeti suvremena glazbena praksa evropske umjetničke glazbe (u onim davnim vremenima!), a sasvim je nemoguće, da bi iz tih krajeva dopirali umjetnički poticaji toliko zamašni, da izazovu tako duboke dojmove, zbog kojih bi se dotada jednoglasna praksa evropske glazbe mogla i morala stubokom promijeniti. A

povijest evropske glazbe s dosta sigurnosti smješta mjesto postanka višeglasja na sjever Evrope.

Tu je među Hrvatima djelovalo isto nastojanje čovjeka-tvorca, koji je tragao za produbljivanjem svoga glazbenog rijeka, za snažnijim izražajem i nezadovoljan jednoglasjem u dvoglasju našao prvo zadovoljenje tih svojih težnja. Postale su vrlo slične sheme iz jednakih preduvjeta, a da za te dvije pojave ne moramo pretpostaviti niti sinhronost postanka niti uzročne međusobne veze.

Uostalom u samoj hrvatskoj narodnoj glazbenoj praksi ima primjeraka dvoglasja, koji se međusobom i bitno razlikuju, pa nam od najjednostavnijih obrazaca prema razvijenijima dadu donekle bar zagledati i u evoluciju tog načina pjevanja. Nije li se u guslarskom umijeću sačuvalo najjednostavnije dvoglasje, koje se tek prigodice i za kratak čas odvaja od jednoglasja (na mjestima guslarevog odmaranja od naporna njegova pjevuljenja u visokom registru grla?). Nije li u čudesnim »sekundnim« dvopjevima (tako ih je nazvao Kuba) dalmatinskih Zagoraca sačuvana heterofonija, u kojoj se jedna dionica prema drugoj heterofono, ali neovisno pokreće, a da se i ne brine, da zajedničko sazvučenje bude vazda u konsonancama; u takvom je dvoglasju sekunda vrlo čest interval sazvučenja i na samim završecima pojedinih glazbenih stavaka. Nije li dalje u čakavskom dvoglasju dan primjerak paralelizma u tercama (odnosno sekstama) koje još nisu potpuno određene? Nije li napokon u slavonskom dvoglasju izraženo već dvoglasje u skladnim (konsonantnim) paralelnim tercama, (koje se eventualno udvostručuju u ženskim i u muškim glasovima?).

Narodna je hrvatska melodika u izvođenju redovno dvoglasna, jer takvo dvoglasno pjevanje najbolje odgovara izražavanju narodnog skladatelja i najpunije zadovoljuje težnju pjevača, da u harmonski punijoj reprodukciji dadu maha bujnome svom osjećanju. Hrvati nisu svoje dvoglasje ni od koga naučili, već ga čuvaju i danas kao dragu tekovinu i baštinu svojih predа.

Problemi ritmike (snošaj metrike stiha s glazbenim ritmom)

Iako je hrvatska narodna melodika vazda ritmijska, nema u njoj uvijek metrijskih simetrija; ima čak u nekim područjima, za posebnu vrstu pjevanja i ametrijskih obrazaca na način srednjovječnog korala (Grgurovog, rimskog), a po tome i nepobitni dokaz časne svoje starine.

U tom pogledu valja u prvom redu istaknuti liturgijsko pjevanje u crkvama zapadnog obreda u staroslavenskom jeziku. Taj je jezik doduše u ustima narodnih pjevača na mnogo mjesta istisnut živim hrvatskim govorom, ali podjednaki pjev odjekuje i dalje pod jednostavnim svodovima malenih crkvica u Hrvatskom Primorju, na svemu gotovo otočju Jadranskog mora i u dalmatinskoj Zagori; u te crkve grne svijet, da pjevajući molitvu Bogu sam sudjeluje u liturgijskom obredu i drugim pobožnostima kao u davnim vremenima prvoga kršćanstva. Kad su oni naučili taj pjev i tko ih je učio? I danas se naime još prenosi samo usmenom predajom, pa se sama predaja sačuvala neokrnjena i vazda još živa, mada su ostajale samo

melijske sheme i ritmijske vrednote a mnogi se detalj predajom u brojnim pokoljenjima morao izgubiti; tä ljepota i ispravnost reprodukcije zavisila je od sposobnosti pojedinih pjevača, a ti su se (i po svojim sposobnostima) u pokoljenjima izmijenjivali. Malo ima zapisa takvog pjevanja. Kao melografi liturgijskog pjevanja zapadnog (rimskog) obreda radili su o. Bernardin dr. Sokol (u Vrbniku na Krku), učitelj Harapin i prof. Dragan Andres (u Novom Vinodolskom), Ivan Matetić-Ronjgov (po svemu Hrvatskom Primorju i Kvarnerskim otocima). Ja sam zapisivao na Krku, Rabu, u dalmatinskoj Zagori (na pr. u Potravlju), na dalmatinskim otocima (u Jelsi na Hvaru, Ložišću i Bolu na Braču), manje stvari i u drugim mjestima. Fonografirao sam dosta liturgijskih napjeva na Krku, a nešto i na Rabu. U tom pjevanju razvijaju se osnovni melodijski pokreti iz akcentskog načela, oni se upravljaju ritmikom uzvišena govora i postaju, da kažemo, iz njega upravo po akcentskom načelu, dok je pneumatska profilacija (na mjestima odaha) bitno pomagala stvaranje duljih melijskih obrazaca. Sve je u tom pjevanju jednostavno, prilagođuje se shemama opće poznatim iz latinske psalmodije, često čak i lekcijskim uzorcima: pjevanje je gotovo samo silabijsko, svaki slog ima samo jedan ton. Naglašeni slog nosi svu težinu ritmike, na njemu je naglasak (iktus) i onda, kad nije istaknut melodijski, pa i onda, kad nije istaknut po trajanju (u slučaju kratkog akcenta). No kod melopoije (kod izgrađivanja ritmijskih odnosa u napjevu) zacijelo je odlučnu ulogu imala i duljina slogova, kako se to opaža i kod ostalog narodnog

pjevanja po simetrijskim metrijskim shemama; a u tome se staroslovensko liturgijsko pjevanje znatno razlikuje od Grgurova korala, koji se baš u posljednjem svom razvojnom stadiju približio znatno ritmijskoj izometriji.

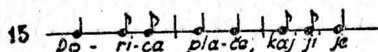
Ametrijskog pjevanja inače nema u hrvatskoj narodnoj melodici. To je bar pravilo, od koga će se naći malo iznimaka: tako će slavonska narikuša gdjekoji stih u izbrajanju svog plača iskititi toliko, da je sasvim sličan ametrijskom obrascu.

Metrijske relacije zacijelo su u uskoj vezi s akcentuacijom stihova u narodnom pjesništvu, pa je sama simetrija u ređanju teških i lakih doba u glazbenom taktu — analogno naglašenom i nenaglašenom slogu u stopici — dovela do dvodijelnog i trodijelnog metra, mjere, takta; a tek po tim jednostavnim metrijskim relacijama do izgrađivanja zamršenijih obrazaca. Hrvatska je narodna melodika razvila — po tijesnoj vezi s metrikom narodnog pjesništva — kao elementarne metrijske norme: trohejski i daktilski metar i nema uzmaha (Auftakta). Neki teoretici (na pr. njemački učenjak dr. Hugo Riemann) smatraju uzmah prvotnim metrijskim elementom, a trohejske i daktilske početke prema tome drugotnima i izvedenima. No hrvatski glazbeni folklor daje upravo savršen obrazac, koji tu zasadu pobija, i već je Kuhač pokušao dati tome pravo tumačenje. No i kod slovenačke narodne popijevke, gdje se uzmah javlja, valja ga — po Bajuku — smatrati anakruzom, dok je pojava uzmaha u hrvatskoj narodnoj melodici i svirci, a tako i u srpskoj i bugarskoj, dokazom, da je pojedina popijevka »varoška«, prema tome pojava,

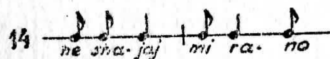
koju treba proučiti uzimajući napose u obzir činjenicu, da je slavonska »varoška popijevka« i dalmatinska »gradska pismica« i bosanska »sevdalinka« produkt stapanja tuđinskih utjecaja s tradicijom hrvatske narodne melodike.

Razmatranjem osnovnih oblika dvodijelne mjere lako je utvrditi poseban način, kojim je bio djelatan akcenat govora kod tvorbe glazbene metrike, kod izgrađivanja mjere (takta). U narodnoj melodici drugih naroda mogla su se desiti pri tom dva slučaja: ili je djelatan sam akcenat (jer je davao samo težinu), pa daktil dovodi do stvaranja trodijelnih metrijskih obrazaca; — ili je duljina slogova utjecala na građu mjere svojim trajanjem (u staro-grčkoj poeziji, pa u arapskoj glazbi i poeziji), pa je daktil vodio u stvaranju dvodijelne mjere; — hrvatska se narodna melodika služi i jednim i drugim načelom gotovo podjednako, pa mu zato sama dvodijelna mjera daje dovoljno mogućnosti. Evo zato nekoliko primjera:

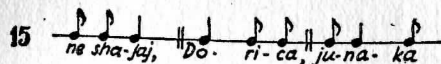
Iz Žgančevih zapisa (međimurska popijevka)

15 

Iz Kuhačeva zbornika (popijevka iz Hrvatskog Zagorja):

14 

Tu se daktil u dvodijelnoj mjeri javlja odmah u tri oblika

15 

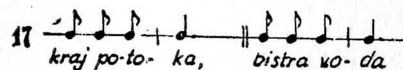
a ipak tako, da iktus ostaje vazda na prvoj (teškoj) dobi mjere.

Bezbroj je pak primjera, u kojima trohej — s istih razloga duljine slogova — dovodi do postavljanja trodijelnih metrijskih obrazaca:

Primjeri iz Duganove teorije:

16 

ili

17 

U guslarskom je umijeću, a i mnogim ženskim popijevkama skanzija glazbenog metra važnija od skanzije govorenog teksta. Na tu je činjenicu upozorio već Ferdo Ž. Miler u svojoj studiji o guslarskom pjevanju. Nije li prema tome za metriku sve hrvatske narodne melodike mjerodavna baš glazbena metrika? Usudio bih se ustvrditi, da jest; a evo kako gonetam razvitak te značajne pojave:

Drevniji je oblik ametrijskog pjevanja, pjevanja bez takta, u kojem se ritmika upravlja samo po govornom akcentu. No po nuždi zbornog pjevanja — a takvo je gotovo sve pjevanje hrvatskog naroda — na pr. pjevanja uz rad, koji mora vršiti veći broj ljudi u skladnom pokretanju — po samom tom

uzroku teško se dade izvesti evolucija metrijskog pjevanja iz ametrijskog. Obje su pojave mogle nastati u isto doba — ametrijski obrasci iz recitirane proze, a metrijski iz recitirane poezije, u kojoj je prevladala ritmijska simetrija. Dok je još akcenat djelatan kod melopoije, kod stvaranja melodije, teška će doba doći vazda zajedno s akcentom. Kako pak glazbena metrika ulazi namah u simetrične ritmijske relacije ređanjem jednoga za drugim lako shvatljivih taktovnih obrazaca, izgubila se postepeno prevladavanjem osjećaja za tešku dobu mjere ubrzo akcentska profilacija. Možda je i do toga došlo prelaznim stadijem po izometriji, kao u Grgurovu koralu, a mogla je namah i sama melodija toliko maha preoteti, da se oslobodila veze s govorom, pjevana je linija dobila svoju profilaciju po svojim posebnim metrijskim zakonima razvijanjem osjećaja teške dobi takta — i ta težina onda upravlja pravilnim muziciranjem. Pritom je onda akcentu ostalo samo drugotno značenje. Usmenom predajom mogao se, a i morao — u slučajevima zbornog pjevanja — posve izgubiti zamašaj akcenta.

Osim ovoga osnovnog problema ritmike u hrvatskoj narodnoj melodici napose je zamašna pojava sastavljenih nesimetričkih mjera, najčešće peterodijelne: 5/4, 5/8, 5/16. — Sastav se ove mjere tumači lako raznim kombinacijama dvodijelne i trodijelne mjere 2/4, 3/4, ili 3/4 2/4. Teže je rastumačiti činjenicu, da neki od tih metara služe kao osnovni obrazac za najstarije obredne popijevke (za kolede u **Hrvatskom Primorju**). Kao da su te sastavljenije mjere prije postojale u hrvatskoj narodnoj melodici od onih jednostavnijih. Ili je i tu još djelatno oduljivanje nenaglašena sloga na završetku glazbene misli, kao u koralu »mora ultimae vocis«.

U hrvatskoj narodnoj melodici ima i poliritmijskih obrazaca. Tu se reda mjera za mjerom, a da nisu jedna drugoj jednake. Ipak se i u takvim kombinacijama opaža težnja za nekom simetrijom, na pr. ponavljanje trotaktne fraze

5/8 3/8 5/8 i sl.

Ritmijski i metrijski problemi hrvatske narodne melodike imadu osobitu važnost kod istraživanja nekih nejasnih pojava u povijesti glazbe. Već je Kuba upozorio na skanziju deseterca (u svojoj raspravi o dalmatinskoj narodnoj melodici, Zbornik III. i IV.), osobito u guslarskom umijeću; s pomoću tog načina skanzije moglo bi se eventualno razjasniti rapsodsko recitiranje u staro-grčkoj glazbi. No isti problemi poslužit će dobro i za tumačenje nekih pojava glazbe ranoga srednjeg vijeka, iz koga se sačuvalo malo spomenika i mnogo učenih teško razumljivih trakata o glazbi, jer je hrvatska narodna popijevka još živa i u punoj životnosti sačuvala najraznovrsnije metrijske obrasce. Rezultati istraživanja metrijskih i ritmijskih problema u hrvatskoj narodnoj melodici dobro će poslužiti kao analogija kod tumačenja nejasnih metrijskih shema u početku evolucije evropske umjetničke glazbe.

Problem arhitektonike (male pjevne forme u litanijskom nizu)

Melopoija — tvorba melodije — izgradila je svoje zakone, koji su čisto posebni glazbeni; po njima se konstruira melodija popijevke i svirke. Svaki ton melodije dobiva svoje značenje po latentnoj harmonici, koja tumači tonalnu njegovu srodnost prema drugim tonovima ljestvičnog niza i utvrđuje tonalnu funkciju sazvuka, kojemu taj ton pripada. Otud se već razabira, da kod izgrađivanja glazbenog motiva, stavka i perioda imadu znatna udjela čisto glazbeni elementi, pa za proučavanje melopoije ne dostaje samo razmatranje metrijskih relacija, a ni analogije s govorom, kako ih je Kuhač postavio.

Najjednostavniji glazbeni stavci su oni, u kojima dolaze same note jednakog trajanja; — izometrijski stavci. Veza s pjevanom riječi je vidljiva, a akcentsko načelo uglavnom još djelatno kod odmjerivanja teške i lake dobe. U konstrukciji stavka ističe se najvećma dvojna fraza — suvisli niz od dva takta, analogan dipodiji u metrici poezije — u kojemu se, da tako kažemo, iscrpljuje sva melodika. Najjednostavnije takve tvorbe nalaze se u dječjim popijevkama i u starinskim obrednim napjevima. Takve se popijevke zadovoljavaju redovnim ponavljanjem kratkodahe dvojne fraze i samo tim sredstvom izgrađuju svoju arhitektoniku. Postaje shema A A A A... Takva je melodijska shema osnovom i guslarskom umijeću, pa se baš na njemu jasno razabira posebna sposobnost te priproste arhitektonike, sposobnost i upotrebljivost njezina za

određene svrhe. U guslarovu pričanju upravo ona pomaže brzo odvijanje recitacije; drugačija, razvijenija melodika samo bi sprečavala živo prikazivanje događaja, a uza to i svraćala pažnju slušača drugamo, a slušači imaju slušati samo to pričanje, a ne razvijeniju melodiku. Jednaka će arhitektonska shema pomagati i odvijanju plesnih popjevaka, odnosno svirke, ako one služe kao pratnja za žustro pokretanje plesača.

U lirskim se popijevkama očituje dakako težnja za složenijim melodijama, pa i za prokomponiranim melodijama, mada se i u tim napjevima jasno razabira težnja za izgrađivanjem skladne jedinstvenosti. Ma kako bogato pjevač kiti pojedine dijelove svog napjeva, on sve stapa u cjelinu. I zato se može utvrditi — usprkos redovne konstrukcije male dvodijelne ili (rjeđe trodijelne, pjevne forme — velika raznolikost, pa i bujnost oblika u hrvatskoj narodnoj melodici. Kod te bujnosti u razvijanju oblika, u izgrađivanju cijelog suvislog glazbenog stavka, redovno je narodni pjevač-skladatelj u neprilici zbog toga, jer će mu (najvećma) kratki stih teksta davati premalo građe za formiranje kitice; tekst se narodne lirske popijevke naime ređa u pojedinim stihovima, među kojima redovno nema strofne konstrukcije. Kitica se nalazi samo u novijim, i to ponajviše u varoškim popijevkama, i ona je ponajviše dokazom novine a — ponekad — i tuđinskog utjecaja.

Kako prema tome hrvatska narodna melodika iz malog broja slogova, što se nalaze u jednom stihu teksta, izgrađuje čitavu kiticu, skladni glazbeni

stavak? Dva su sredstva za tu svrhu: ponavljanje i dometanje usklika, pripjeva, zaziva i sl.

Ponavljanje se izvodi na više načina. Valja razlikovati jednostavno ponavljanje od sastavljenoga (kad se ponavlja već ponovljeno), i djelomično ponavljanje od potpunoga. Dvojna se (ili trojna) fraza ponavlja, da se iz nje (bar prividno) izgradi stavak; tako se ponavlja i stavak, da se time upotpuni period (i ovdje često samo prividno, po trajanju). Tako nastaju oblici, koji pokazuju arhitektonsku shemu 2 A + 2 B. No kod ponavljanja može se postupati i obrnutim redom, pa se dobiva shema: AB + BA; na pr. »Više sela zelena dubrava: zelena dubrava više sela«. Djelomično ponavljanje može biti u početku stiha, ali i u sredini; na pr. »Djevojka se, djevojka se krivo kunijaše«. Ima slučajeva, gdje se tako melodija razvija bez obzira na razumljivost teksta, na pr. »Kupi ko-, kupi konja« ili »Kiša pa-, pade dolje na livade«. No i samim ponavljanjem, potpunim i djelomičnim, ipak se u svakom slučaju ne dobiva dovoljan broj slogova, da se izgradi cijeli stavak; ostaje po nekoliko tonova melodije bez teksta. Ako se to zbude na kraju stiha, uzet će se nekoliko slogova iz početka idućeg stiha za dopunu, a time se odmah naznačuje i to, da popijevka nije završena i da valja očekivati njezin nastavak.

Kuba je proučavao gradnju kitice napose u bosansko-hercegovačkim popijevkama, pa je našao i vrlo komplicirane arhitektonske sheme, na pr. 2 A + B + 2. (2 A + B) i dr. Takvom analizom dokazao je Kuba bujnu raznovrsnost sitne arhitektonske gradnje u hrvatskoj narodnoj melodici, upozorujući na

veliku množinu kombinacija. Neka kao jasan primjer takve gradnje kitice posluži dosta poznata popijevka iz Hrvatskog Primorja: »Popuhnul je tihi vetar«. Iz tog jednog stiha izgrađena je cijela kitica ovako:

Popuhnul je,
popuhnul je tihi vetar,
popuhnul je;
trajna nena,
nina nena, trajna nena,
tihi vetar.

Tu se već razbira i primjena beznačajnih zvučnih slogova kod umetanja u tekst na način neke vrsti tropiranja. Dok ti zvučni slogovi nemaju smisaonog značenja, drugi put su to riječi, koje imadu smisao, samo nemaju prave veze sa sadržajem teksta, na pr. »djevojko«, »draga dušo moja«, i dr. Ponegdje se javljaju i kratki uzvici oj! ej! ih!; slog »oj« ima kod »ojkanja« čak i na široko razvijenu melizmatiku. U bosansko-hercegovačkoj popijevci javljaju se na takvim mjestima dosta često i tuđe (turske, arapske) riječi kao »aman«, »more«, »uzun« i sl. Dometanje mnogih zvučnih slogova u istarskoj popijevci služi za izgrađivanje potpunih stavaka, kao u gornjem primjeru; to je dometanje dobilo i poseban naziv »tarankanje« (osobito je često u istarskoj plesnoj popijevci).

Osnov je hrvatske narodne lirike, koja je najbogatija u lirskim popijevkama, upravo u lijepo izgrađenom glazbenom stavku, koji se vazda razvija po zakonima melopoije i samo po njima; zbog

toga je ponavljanje cijelih dijelova stavka redovno doslovno, a promjene će se očitovati ili samo ritmijski ili uzato još i varijacijom, češće još samim ukrašivanjem melodije. Umetanje zvučnih slogova i riječi zapravo kida tijek pričanja teksta, ali je zbog razloga melopoičnih tu i u popijevkama bosansko-hercegovačkim (osobito u »sevdalinkama«) znade premašiti svojom bujnošću i opsegom i sam jednostavni tekst stiha, od kojega se gradi kitica. U dalmatinskom su »ojkanju« široki melizmi nad slogom »oj«: pregibanje pjevačeva grla tu se izvodi u veoma sitnim intervalima i osobitim, napornim previjanjem melodike i stakatiranim sitnim notama; dok takav melizam ograničuje i u početku i na kraju recitiranje pojedinog stiha, sam se tekst stiha izvodi u kratkim vrlo pregledno silabijski podijeljenim metrijskim obrascima. U tome se jasno razabira silan utjecaj pneumatskog načela u građenju melodije, u samoj melopoiji; razabira se prevladavanje čisto glazbenog elementa nad recitacijskim obrascima, koji su osnovani na akcentskom načelu melodijske profilacije.

Ponegdje je od takvog »ojkanja« ostao samo običaj, da se zadnji slog stiha upravo stopi sa slogom »oj« i otegne bilo u izdržanom tonu ili prema starijoj predaji — u melizam sličan onome u pravom »ojkanju«. Na točno izrađenu malu trodijelu formu popijevke u »ojkanju« upozorio je već A. Dobronić.

I redovan pripjev česta je pojava u hrvatskoj narodnoj lirskoj popijevci, pa i on ima posebno svoje arhitektonsko značenje; on veže nizanje jednakih kitica svojim ponavljanjem u jače istaknutu cjelinu.

Bujnost u konstrukciji sitnih detalja u izgradnji male dvodijelne pjevne forme — jer to je najčešći oblik hrvatske narodne lirike — neosporni je dokaz velike stvaralačke snage narodnog pjesnika-skladatelja. Pjevač često i ne bi znao kazivati tekst popijevke redajući stih za stihom; on će pritom i zapeti, a kad pjeva popijevke, izvodi pojedine stihove lako i bez zapinjanja. To je znak, da u njega nije nestalo osjećaja za skladno predavanje sadržaja u tekstu; smisao za cjelinu u njega je razvijen u tančine. Pomažu mu kod toga i zgodna formalna sredstva: prije već spomenuto počinjanje nekih slogova novog stiha kod završetka prijašnjega jedno je takvo sredstvo; ponegdje se (u Slavoniji) nalazi i jasno izražena tehnika oduljivanja na pretposljednjem slogu, koji se znade toliko otegnuti, da pjevaču ponestane daha, da izgovori zadnji slog i slušalac se mora sam domisliti, kako taj slog zvuči i što znači.

Ponavljanje pojedinih dijelova melodije (motiva, fraza i sl.) skriva u sebi opasnost, da u slušalaca izazove monotoniju. Toj se opasnosti ponekad može ukloniti tako, da se kod ponavljanja upotrijebi diminucija, umanjivanje metrijskih vrijednosti svih tonova nekog motiva ili samo jednog dijela motiva. Time se doduše izgubi simetrija, ali u isti mah melodička linija oživi, postaje gipkija. I to sredstvo kao i prije spomenuto variranje, kod kojega se često mijenja i ambitus motiva, drugdje pak sam motiv ujednostavi, može poslužiti u nekim slučajevima i zato, da se postigne željeni posebni ugođaj.

Konačni je oblik sve hrvatske narodne melodike — ujedno i najrazvijenija dohitna meta svakog na-

rodnog glazbenog izražaja — strofna popijevka, niz kitica, koje se jedna za drugom redaju u manjim ili većim razmacima. Dok je to čista lirska popijevka (dakle čista vokalna glazba), ne će se ispunjavati razmaci između pojedinih kitica; pjevači će stanku iskoristiti, da otpočinu, da odmore svoja grla. Pjevač uz gusle postupa drugačije; on te stanke u pjevanju upotrebljava za to, da u njima pokaže svoju vještinu u prebiranju na guslama (to je Platonova *κροῦσις ὑπὸ τήν ᾠδ'ὴν).*

Takvu je strofnu popijevku dr. Lach nazvao litanijskim oblikom, i to s punim pravom, jer je niz kratkih glazbenih stavaka najčešće povezan zajedničkim pripjevom, jednakom melodijskom kadencom, koja može takav pripjev prigodice i nadomjestiti.

VII. NARODNA INSTRUMENTALNA GLAZBA I NJEN ODNOS PREMA VOKALNOJ NARODNOJ GLAZBI

U povijesti glazbe ističe se razvitak samostalne instrumentalne glazbe time, što se glazba kao umjetnost potpuno oslobodila svake veze s drugim umjetnostima, poglavito s pjesništvom. U čistoj instrumentalnoj glazbi gledaju otada skladatelji zadnju metu svojih težnja, a velike se instrumentalne kompozicije smatraju najzamašnijim umjetničkim glazbenim tvorbama. Nasuprot tome kao da se čistoj instrumentalnoj narodnoj glazbi — tako i vokalno-instrumentalnoj narodnoj glazbi — nije posvećivala tolika pažnja kao vokalnoj; narodna se popijevka u svakom narodu, a tako i kod Hrvata, smatra još uvijek pravom narodnom glazbom, najvrijednijim zakladom njezinim. I premda je to uistinu tako, ipak ne bi zbog toga trebalo postupati s narodnom instrumetnalnom glazbom kao nečim, na što se gotovo i ne treba obazirati, jer i instrumentalna je narodna glazba izvršila i izvršuje još djelomice i danas zamašnu zadaću u manifestacijama narodne duhovne kulture, kao i u mnogim manifestacijama životnim, u narodnim običajima (godišnjim, obiteljskim i društvenim). Ona je šta više — u nekim folklornim područjima pomogla i

razvitku samoga glazbenog poimanja, formiranje novih, naprednijih tonalnih snošaja, mijenjajući time strukturu latentne harmonike u samoj njezinoj biti.

Narodna se instrumentalna glazba javlja najvećma u tijesnoj vezi s vokalnom (junačke se pjesme pjevaju uz gusle ili uz kucanje u tamburu), a još više u mnogim folklornim područjima vezana uz narodnu koreografiju, uz ples. U posljednjem se slučaju ponegdje čak i oslobodila potpune veze s pjevanjem; dok će uz gajdaševu (i dudaševu) svirku hitre mome i vatreni momci, plešući razne vrsti kola, i zapjevati, plesna je svirka na sopilama kod čakavskih Hrvata, a tako i pratnja na lirici uz ples u okolici Dubrovnika (negda i na srednjodalmatinskim otocima i u Makarskom primorju) već čista instrumentalna glazba. Sama svirka javlja se u hrvatskom glazbenom folkloru vrlo rijetko; pastirske »davorije« razbijaju jednoličnost plandovanja na dalekim pasištima, ali će ih i u selu rado poslušati, ako svirač na svojim diplama ili na dvojnicima znade vješto prebirati.

Svi narodni glazbeni instrumenti nisu podjednako rašireni u svim područjima hrvatskoga glazbenog folklora. Danas je guslarsko umijeće znatno ograničeno u svom rasprostiranju; nema više guslara u istočnoj Slavoniji i Srijemu, gdje ih je Kuhač još u početku druge polovine prošlog stoljeća nalazio, spominjući čak i posljednju guslarsku školu (zvali su je »sljepačkom akademijom«) u Irigu, koja je prestala negdje oko g. 1780. Još se nalazi dobrih guslara, koji znadu mnogo hajdučkih junačkih pjesama, u dalmatinskoj Zagori, osobito

u cetinskoj kotlini (u Vrlici, Potravlju, Hrvatcima, Biteljiću); ima guslara i u zapadnoj Hercegovini. Ti guslari nisu slijepci-prosjaci, mada se i tu na dernecima nađe i po koji taj slijepac, da pjevajući uz gusle izmoli milostinju (u Drnišu sam fotografirao čak i slijepu prosjakinju, koja je dosta vješto gudila). I kako guslarsko umijeće zahtijeva znatnu vještinu u sviranju i pjevanju (guslar sam i pjeva u dosta visokom registru), to će se toj vještini posvetiti samo onaj, koji već u mladosti osjeti posebnu naklonost za to i prirođenom spretnošću savlada tehničke teškoće čestim vježbanjem.

Već je prije istaknuto, da je lirica bila vazda u svom rasprostiranju dosta ograničena (okolica Dubrovnika i srednjodalmatinsko otočje). Danas još ima vještih liričara, koji lijepo zvone u liru, samo u dubrovačkoj Župi i Konavlima. Na otoku Visu, Hvaru i Braču zapisao je više zapisa plesne svirke na lirici (i svirke uz pjevanje junačkih pjesama iz Kačićeve pjesmarice) Vladoje Bersa još u godinama 1906. i 1907. Danas se tu lirica više ne čuje. U Nerezišću na Braču bio je zadnji ugledni liričar Dinko Glasinović, koji je umro 1917. u dubokoj starosti. Na Braču se još prigodice (ali i to rijetko) oglasi lirica u okolici Gornjeg Humca. Dok se za guslarsko umijeće zahtijeva i dobar svirač i dobar pjevač, liričar ne mora biti pjevač, ali se od njega zahtijeva veća vještina u svirci, pa su dobri liričari bili vazda samo izabrani pojedinci, koji su u sebi osjećali poseban poziv zato i marljivim vježbanjem savladali tehničke teškoće same svirke.

Tako je nestalo i »muzikaša« u Hrvatskom Zagorju, gdje ih je još krajem prošlog stoljeća slušao

Ante Kovačić, ostavivši u svom romanu »U registraturi« tako impresivan opis njihova života. Njihov se ensemble sastojao od dvije violine (oni su ih nazivali »gusle«) i jednog violoncella (»bajsa«). U tim su ensemblima opet sudjelovali samo za to nadareni pojedinci, koji su redovno sami morali vježbanjem steći potrebno tehničko znanje, a onda se i u zajedničkom muziciranju još pripraviti za svaki svoj nastup.

No dok se kod umijeća guslara i liričara moglo utvrditi brzo nestajanje, to se za umijeće tamburanja može konstatirati znatno proširenje ne samo u osvajanju novih većih područja u hrvatskom glazbenom folkloru, već i u tome, što su baš tamburaški zborovi, danas upravo jedini narodni instrumentalni ensembli, koji se u narodnoj glazbenoj praksi sve više upotrebljavaju. Razlog je tome dvojak: u jednu se ruku dade dosta brzo postići potrebno tehničko znanje u svirci na tamburi (vještinu udaranja u tamburu daroviti mladić dosegne bez velika naprezanja u razmjerno kratkom vremenu); a onda nam daje tamburanje i u manjim ensemblima jedru puninu zvuka (i zbog toga izvrsno nadomješta i negdašnje gajdaše i »zagorske muzikaše«, koji su morali znatno više truda uložiti u vježbanje, da dosegnu jednaku takvu vještinu) i zadovoljuje radost pojedinca nad skupnim muziciranjem. Uz poznate oblike i vrste tambura novije — tvorničke — konstrukcije (bisernicu, kontrašicu, brač, bugariju i berde) uvode se još i daljni oblici (na pr. čelović), da se njima još dalje upotpuni zvučnost skupne svirke tamburaškog zbora, a posebnim se raspoređivanjem prečnica ili krsnica (po »srijemskoj« odnosno po »Farkaševoj« ugodbi) omogućuje tamburašima izvedba i takvih skladba, u kojima ima znatnijih modulacija. U novije se vrijeme kuša zvučnost tambura dotjerati još i daljim pregrađivanjem (Rohrbacherovi instrumenti dobili su oblik sličan crnačkom »banjo«, Gutschi pak nastoji propagirati svoj sustav). Tamburaški se zborovi u selima sastavljaju od spretnih i marljivih momaka; jer mada se ne traži od njih ni izdaleka tolika vještina u savladavanju tehnike kao kod violine, ipak skupno muziciranje zahtijeva sasvim razvijen osjećaj za harmoniku, a taj moraju postići osobito svirači bugarije i berda dugotrajnim vježbanjem, jer takav tamburaški zbor svira bez nota, napamet i mora akordiku potrebitu za pratnju sam otkrivati u brojnim zajedničkim pokusima. Dakako da je gradskim tamburaškim zborovima, koji zajednički muziciraju po notama, u tome posao znatno olakšan. Sastav seoskih tamburaških zborova varira i u broju članova i u broju upotrijebljenih instrumenata; najčešće se upotrebljavaju bisernica, brač, bugarija i berde; ali ima skupina, gdje se još oglašuje kao sopranski melodijski instrumenat violina, dok se umjesto berda može naći danas i pravi kontrabas.

Ni sviranje na svirale s usnama: jedinku, dvojnice, ne oglašuje se više onoliko, koliko bi se to moralo zaključiti iz Kuhačeva razlaganja. Slušao sam, gdje svirač na jedinki (»šaltvi«) svira uz plesanje ivanjskog kola oko krijesa, u predvečerje Ivanja u Podravini; uz njega je njegov drug izvodio brenčavi duboki ton pratnje na vrlo primitivnom ali duhovito sastavljenom instrumentu, koji

se sastojao od tankog štapića, vezanog o središte membrane, a ta je bila napeta nad šupljinom starog lonca (svirač je po štapiću povlačio dva ovlažena prsta desne ruke). I jedinka i dvojnice, pravi su pastirski instrumenti; na njima pastir u dalekim pasištima razbija sebi dosadu izvodeći svoje »davorije«. No niti zna svaki pastir dobru i zvučnu sviraljku izraditi (kako je to Kuhač bio ustvrdio), a niti zna svaki na njoj prebirati. I tu se hoće dosta tehničkog znanja; napose valja uvježbati predušivanje (= disanje kroz nos za vrijeme svirke), kojim se omogućuje trajna svirka bez prekida za odah, a samo se takva svirka cijeni i uvažava.

I diple (s mješinom i bez nje) pastirski su instrumenat, danas još proširen na dosta velikom prostoru (u dalmatinskoj Zagori, ravnim Kotarima, u kotlini Zrmanje, ali i u zapadnoj Bosni i Hercegovini), u kojemu se upotrebljava uz dvojnice (i jedinke), kako već koji pastir umije i koja ga svirka više veseli. Kod sviranja na diple bez mijeha predušivanje je još i važnije, ali i napornije, jer diple troše mnogo pare; to i jest razlog, što svaki diplar želi pribaviti mješinu i o nju vezati svoje diplice. Vješti diplari sviraju svoje »davorije« u selu svojim susjedima, u izuzetnim prilikama sviraju i uz plesanje kola. Čudna je vještina, koju pojedinci među njima znadu postići. U Hrvatcima sam slušao vrlo vještog diplara iz Biteljića (Frana Ezgetu Mijinog), koji je svoju tehniku izvrsno dotjerao, pa je umio iz svojih diplica izvabiti ne samo otegnute, duge tonove i hitre legato-figure, već i oštri staccato, a taj je na tom instrumentu, koji zvuči uz stalnu struju uzduha iz mješine, veoma teško iz-

vesti (istoga tog diplara drže i ponajboljim guslarom u okolici).

I gajdaša i dudaša pomalo nestaje; ima krajeva i mjesta, u kojima se najstariji ljudi samo spominju posljednjeg gajdaša. A to su bili većinom veoma vješti instrumentalisti, zbog svoje vještine mnogo cijenjeni i pozivani, da svirkom (i pjevanjem) uveličaju pirovanje i daleko izvan svog sela. Dakako da su oni i kod plesanja kola redovno svojom svirkom sudjelovali. (Danas su ih na mnogo mjesta u tome nadomjestili tamburaški zborovi ili drugi slučajno sastavljeni ensembli; u Gundincima se kolo pleše uz svirku dvojnica i tambure-samice). U tehnici gajdaške i dudaške svirke važan je posao čisto ugađanje, koje svirač izvršuje tako, da najprije začepi trubanj, pa na prebiraljci voskom oblijepljuje pojedine rupice, dok bude tonski niz na petaku (melodijskoj sviralici) čisto ugođen, a i na rožnjaku (sviralici za pratnju) ugođeno oba tona u razmaku čiste kvarte (Kuhač je ta dva tona nazvao — po stihovima narodne popijevke — »da-mu«); kad je to svršeno — a taj posao svirač veoma pomno izvršuje, po potrebi i vadi piske i udešava njihove jezičke — onda ugađa zvuk trubnja, koji čisto intonira razmičući ili stežući njegova tri dijela (a po potrebi i tu vadi pisak, treba li ton za znatniju razliku »ukrupniti« ili »usitniti«). Zato gajde i dude onda za vrijeme svirke ječe u punom, sočnom zvuku, koji je pritom — usprkos znatnog zvučnog intenziteta — ipak mekan i mio. Vješti gajdaš i dudaš redovno je i dobar pjevač, pa će i usred kola vragoljasto zapjevati, da pobudi svoje plesače na življe pokretanje, samo mu oni ne će ostati dužni

odgovora: na njegovo peckanje odmah će počimalja izmisliti drugo, a cijeli će zbor to hrlo prihvatiti i ponoviti. — Gajde su bile rasprostranjene u istočnoj Slavoniji i Srijemu, pa u Bačkoj i Banatu, a dude u zapadnoj Slavoniji i negdašnjoj bjelovarsko-križevačkoj županiji.

Sopile se danas još malo upotrebljavaju. Najbolji su danas sopci u nekoliko mjesta na otoku Krku (Dobrinj, Omišalj); u Hrvatskom se Primorju održaše još na nekoliko mjesta (Drenova, Ledenice, Sveta Jelena), ali i tu su to stariji ljudi; mladići su posegnuli za harmonikom-rastegačom, jer im se naporno sviranje na sopilama ne rači učiti. Sopci sviraju redovno uz ples u vrijeme poklada (mesopusta) i u ljetnim nedjeljama, ali i kod raznih ophoda (»mantinjade« = koračnice). Svirka na sopile veoma je naporna, jer i »vela« i »mala« sopila troši vrlo mnogo pare, a kako dobar svirač ne smije za odah činiti velikih stanka, mora on znati također valjano predušivati. Sopile se prije svirke dobro smoče, a pisci njihovi ovlaže, da kod hitrog titranja ne pucaju. I negda su u području čakavštine (na Cresu i na Rabu, te u Kastavštini) umjesto sopila upotrebljavali mišnjice; danas se i mišnjice već manje upotrebljavaju; na Pagu su uveli tamburaški zbor (posredstvom Hrvatske čitaonice).

Pastirski rogovi (i rogovi ribara) nisu drugo već signalni instrumenti. Ipak se nalazi po koji taj pastir (kao i u jaskanskom Prigorju), koji je znao »tuliti« na svom rogu i poneku melodiju. Onda ga još dugo spominju kao vrsna svirača.

*

Instrumentalna narodna glazba usko je povezana uz narodnu koreografiju. I tu hrvatski glazbeni folklor pokazuje mnogo raznolikosti i u samom načinu, kako se plesovi izvode, a i u tome, uz kakvu se glazbu ti plesovi izvode: ima krajeva, gdje je uobičajeno plesanje bez pjevanja (tako primjerice u cetinskoj kotlini dalmatinske Zagore, u nekim mjestima zapadne Bosne i Hercegovine); drugud se pleše uz samo pjevanje, odnosno uz pjevanje i instrumentalnu svirku, a opet drugdje uz samu svirku bez pjevanja. Premda se u tome može utvrditi jednaka ili slična predaja u pojedinim folklornim područjima, već prema tome, koji se glazbeni instrumenti u nekom području više upotrebljavaju, ipak se nalazi i sasvim lokalnih osobina; tako se primjerice u Novom Vinodolskom, a taj se nalazi u području, u kojem se nekad (još u prošlom stoljeću) redovno plesalo uz svirku sopila (a samo kad sopaca nije bilo i uz svirku mišnjica), starinsko kolo i danas još izvodi samo uz pjevanje, a pjevaju se pritom — što je također lokalna, veoma značajna osobina — junačke narodne pjesme.

Uz svirku lirice izvodili su se mnogi raznovrsni plesovi. Imena njihova (da spomenemo samo neka: »tempet« [u Makarskoj]; »monfrina«, »ciciliana«, »mazorka«, »versovien« ili »versalje«, »strada ferrata«, »polka« [u Komiži na Visu]; »traškun«, »valcer« uz neke prije navedene [u Starom Gradu na Hvaru]; »vilota«, »šotiš«, »konse«, »bela roža«, »marmontin«, »livačić«, »rešolje« uz neke prije spomenute [u Nerezišću na Braču]) — jasno pokazuju, da su mnogi od tih plesova, koji se najvećma plešu u parovima, donošeni u razno vrijeme u ta

mjesta iz tuđine, a donosili su ih najvećma mornari sa dalekih svojih putovanja morem. Razabira se po samim imenima plesova, da većina njih potječe iz mediteranskog kulturnog kruga.

Uz razne sviraljke (dvojnice, više još uz gajde i dude) izvode se razne vrste kola. Neki nazivi tih kola pokazuju izvor melodije u narodnoj lirskoj popijevci, na pr. »Ajd na levo«, »Oj Savice, tiha vodo ladna«, »Čuvao ovce Jovan i Jovanka«; drugi su nazivi manje razumljivi, koliko se ne odnose na sam način plesanja, odnosno pokretanje tijela kod plesanja, odnosno na kraj, u kome se plešu; takva su kola: srijemica, seljančica, svatovac, bušarac, bećarac, račanac, kolombar, dere, tri put lupanja, tapše, mjesta, drmavi, dvonoga, pargara, dorata, kalendara itd.

I oni plesovi, koji se — u području čakavštine — izvode uz svirku sopila (ili mišnjica), pokazuju u samim svojim nazivima mediteranski svoj izvor ili utjecaj (na pr. »šoto«, »ala volto«, »vojcer«, »kontrapas« [u Jurandvoru]; »tarantela«, pa razne vrste plesova zvanih »verec« [u Vrbniku]), ali se može naći i hrvatskih naziva, koji označuju neku plesnu figuru ili kraj, iz kojega su eventualno ti plesovi potekli (na pr. »na redići«, »pod nogu [u Jurandvoru], starinski narodni ples s figurama »kolo« i »na mistu« [u Bogovićima], stari rvaški tonoc [u Dobrinju], bekerčića, po fervašku [u Vrbniku]). Od tih je plesova većina u parovima, kolo se samo mjestimično javlja.

I u kajkavskom su području običajni plesovi u parovima, ali ih ima i u vidu kola. Nazivi su za najobičnije od tih plesova »drmeš«, »dučec«, »đipka«, »staro sito« (prema poznatoj narodnoj popijevci), no i u tom krugu ima plesova, koji su u hrvatski folklor uneseni, tako više raznih vrsta »polka«, koje se sve plešu u dvodijelnoj mjeri.

*

Gdje god se motivi svirke izvode iz poznatih popjevaka, pokazuje arhitektonika svirke iste one arhitektonske značajke, koje ima i sama popijevka. Samo će vještiji svirač u zgodnom variranju motiva (u dodanim izmjeničnim notama, u umetnutim uzlaznim i silaznim pasažama, koje kao da nadomještaju pjevačev portamento, i u ukrašivanju dugih nota trilerima, mordentima i drugim ukrasima) pokazati svoju vještinu. No svi ti ukrasi ne mijenjaju strukturu konstrukcije dvodijelne pjevne forme, tog osnovnog oblika hrvatske narodne melodike; jer će se rijetko u svirci javiti poneka odulja pasaža na završetku, a tako i spretan modulacioni prijelaz u drugi tonalitet, kad se primjerice dugi niz opetovanja kratkog plesnog stavka oživi prenošenjem u dominantnu harmoniju, da se poslije vrati u tonički tonalitet. U gajdaškoj i dudaškoj svirci takvo je prelaženje u drugi tonalitet nemoguće; zato gajdaš i dudaš može svoju vještinu pokazati samo u neprestanom variranju danog stavka vazda u istoj položini; a on to doista i čini, kako mu »na um padne, i što mu pod prste dođe«; (tako je to zgodno rekao diplar iz okolice Vrlike Kubi, kad ga je ovaj zapitao, da mu ponovi jedan dio svirke, što ga je malo čas izvodio, a diplar to nije mogao, jer je već zaboravio, kako je tada kod variranja postupao).

Kod takve svirke, koja je pratnja plesu, osnovna je shema — prema tome — litanijski niz, koji je naprijed utvrđen i kao arhitektonski temelj sve hrvatske narodne melodike (najpače lirskih popjevaka).

Sasvim je drugačija u strukturi slobodna svirka (»davorija«) na raznim sviraljkama (jedinki, dvojnicama, diplama). Tu se — kako to utvrđuje Kuba — motivi, zapravo motivići, nižu jedan za drugim, jedan se povrati i nekoliko puta, pri tom se postepeno i mijenja, dok se sasvim ne promijeni i iščezne, da se makne drugome. Cijela svirka navire iz nepresušnog vrela neumornog momentanog stvaranja, koje staru građu izrađuje u vazda nove oblike. Zanimljivo je i to, da će domaći ljudi odmah prepoznati izvor upotrijebljenih glazbenih motiva, onu popijevku, koju je svirač uzeo vješto varirati i kititi premnogim ukrasima; neupućeni slušalac — ako i znade neku popijevku — jedva će to moći učiniti.

Važan je utjecaj gajdaške i dudaške svirke na formiranje tonalnog poimanja u onim područjima hrvatskog glazbenog folklora, u kojima su ti instrumenti bili u upotrebi. Najprije ponovno upozorujem, da gajdaš i dudaš zbog intenzivnog neprekidnog brujanja trubnja mora sve tonove, što ih izvodi na prebiraljci, čisto ugoditi; (da li je razlog tome u dosta zamjetljivom zvučanju gornjih tonova velikog i zvučnog trubnja, kojima se tonovi prebiraljke moraju u intonaciji točno prilagoditi, da ne nastane veoma neugodan nesklad?). Tonalitet, koji se takvim postupkom dobiva, prirodno je ugođeni (čisti) dur, što je po prirodi same stvari jasno. I

kad se bilo kakva narodna popijevka pjeva uz svirku gajda ili duda, mora se i njezin ljestvični obrazac preobraziti, dok ne postigne jednaku intonaciju pojedinih svojih stupaka s intonacijom stupaka u ljestvičnom nizu na gajdama; time pak i ta popijevka konačno dobiva i iste osnove latentne harmonike. U tom smislu valja gonetati razvitak hrvatske narodne melodike u istočnoj Slavoniji, Srijemu, Bačkoj i Baranji, pa i u negdašnjoj bjelovarsko-križevačkoj županiji, prema izrazitom dur- i mol-tonalitetu. Tu je dakle instrumentalna svirka neposredno utjecala na harmonsku preobrazbu hrvatske narodne melodike tih krajeva, dok je druguda sačuvala još svoju stariju tonalnu strukturu, (osnovanu — kako je to istaknuto — na čistom vokalnom stavku).

*

U novije su se vrijeme počeli baviti proučavanjem instrumentalne narodne glazbe Hrvata, Srba i okolnih naroda na Balkanu i strani muzikolozi. Među prvima profesor njemačkog sveučilišta u Pragu dr. Gustav Becking, koji je osobitu pažnju i puni svoj interes svratio guslarskom umijeću; a proučavao je upravo svirku crnogorskog guslara Tanasija Vučića. O svojim je istraživanjima opširnije izvijestio prvi put na fonetičkom kongresu u Amsterdamu g. 1932. a objelodanio to u raspravi »Der musikalische Bau des montenegrinischen Volksepos« (Archives Néerlandaises de Phonétique expérimentale 1933.).

No on je sam razabrao, da za punije opravdanje svojih novih pogleda u guslarsko umijeće treba

veći broj potvrda; sam jedan guslar (spomenuti Vučić) nije bio dosta. Zato je Becking prema tim pitanjima uputio mladog muzikologa, tada još svog đaka, Waltera Wünscha, koji nije žalio truda niti se bojao napornih putovanja u dosta daleka mjesta, da čuje što više dobrih guslara, da ih lično upozna, da uz njih dulje boravi, i da potpuno prouči njihovu tehniku sviranja. Svoja istraživanja vršio je u raznim krajevima Balkana, pa je tako upoznao i hrvatske narodne guslare, napose one u Hercegovini. Na osnovu tih istraživanja napisao je svoju disertaciju »Die Geigentechnik der südslavischen Guslaren«, u kojoj je najprije opisao različite oblike gusala, a onda dao podrobnu analizu tehnike cjelokupnog guslarskog umijeća: pjevanja i njihove svirke; napokon je pokušao gonetati izvore tog umijeća i dao kritiku novijih nastojanja za diatonizaciju guslanja.

Wünsch se nije upuštao u istraživanje povijesti samog instrumenta, već je kratko — prema Sachsu — spomenuo, da gusle spadaju u instrumentarij prvog tisućljeća po Kristu, a da im je domovina u zapadnoj i unutarnjoj Aziji i nije još odlučeno, da li su indijskog ili perzijskog podrijetla. Na Balkan su gusle donijeli Slaveni još za bizantinskog gospodstva. Wünsch smatra — po Sachsu — gusle orijentalnim kulturnim dobrom, a guslarsko umijeće ostatkom vala orijentalne glazbe, koji je još u doba prije početka srednjeg vijeka zahvatio Balkan. Nikako ne tumači, kako su prvi slavenski doseljenici na Balkanu, a poslije njih i Hrvati, Srbi i Slovenci došli do gusala, dok su još boravili u zakarpatskoj pradomovini. Wünscha ta pitanja ne zanimaju, jer želi otkriti upravo »glazbenu kulturu guslara«, sve njezine značajke, po kojima će se tek kasnije to guslarsko umijeće svrstati u opći razvoj glazbe; i o tome nam prema tome Wünsch ostaje dužan odgovora.

Glavnu zadaću gusala razabrao je Wünsch jasno i odmah je u početku svojih razlaganja istaknuo: gusle imadu pratiti pjevača junačkih pjesama, (on govori »epa«).

Wünsch pretpostavlja — da li po Kuhaču? — da je negda svaki guslar sam gradio svoje gusle i to (po tradicionalnim i posvećenim zakonima s prirođenom spretnošću i od građe, koja mu je bila na dohvatu). Po Wünschu su i rezbarije na guslama imale simboličko značenje. On žali, što se u novije(?) vrijeme građenje gusala razvilo u kućni obrt, jer se time dakako razvilo izjednačivanje tipova. S obzirom na oblik Wünsch je istaknuo tri tipa gusala: najjednostavniji je srpski, onda bosanski i najdotjeraniji crnogorski tip. U taj treći tip ubraja on i gusle hercegovačkih i dalmatinskih gorštaka. Razliku je tražio u obliku varjače, u duljini njezinoj i u debljini njezine stijenke. Crnogorski tip (t. j. i gusle hercegovačke i dalmatinske) po zvuku je najbolji, a po obliku najelegantniji. Svijetao, izglađen i nosiv zvuk kao da rezultira iz tankih stijenka varjače, kutije za rezonaciju, u kojoj se i razvije ton gusala. On smatra i jadransku liricu (a s njom i bugarsku gъdulku) instrumentom istorodnim s guslama. Gusle sa dvije strune (našao ih je u Foči) jedva i spominje; da one postoje u dalmatinskoj Bukovici, toga ne zna.

Podrobno je opisao način, kako se slažu strune s konjskog repa i od njih sastavlja »struna« (50—60 niti) za gusle; kao značajnu i namjerice traženu osobinu ističe neke detalje, koji su tehničke prirode i morali su zbog tehničkih uvjeta takvima biti. Tako i za neke oblike gudala s upornom prečkom daje pretjerano tumačenje, mada ispravno opaža, da bi preslabo napeta struna na gudalu zahtijevala znatno naprezanje guslarove desne ruke. Gudala s upornom prečkom označuje kao osobinu južno-dalmatinskih i hercegovačkih guslara. Samu dužinu strune na gudalu ne smatra važnom za tehniku guslanja. Ne tumači ni duljinu strune na guslama, mada je razumljivo, a na nekim guslama i vidljivo, da je ona određena duljinom upotrijebljenih konjskih struna, po kojima mora guslar i ključ, kojim se struna zapinje, premjestiti, kad mijenja strunu i upotrijebi kod toga kraće niti, (jer duljih nije našao).

U tehnici guslanja razbira Wünsch vrlo staru predaju: »Sasvim jednostavna fiziološka podloga za djelatnost obih guslarovih ruku očito je i danas još ista, kakva je bila od iskona.« Desna ruka drži gudalo na način, kako to čini kontrabasist u orkestru; spretnim zahvatom prstiju (kažiprsta i palca) dobiva se trajan pritisak gudala na strunu gusala, a to se za izvođenje tona upravo traži. Kod pomicanja gudala amo tamo miče se i nadlaktica, a iskorišćuje se snaga podlaktice i lakta. Guslar rijetko upotrebljava čitavu dužinu strune na gudalu. Jednoličnim pomicanjem gudala on štedi snagu mišica desne ruke. Wünsch označuje taj način pomicanja gudalom kao dosta izjednačeni non legato. Posebne tehnike gudala guslar ne zna, gudalom ne izvodi nikakvih dinamskih razlika. Redovno se za svaki slog teksta upotrebljava po jedan potez gudalom, no vještiji guslar zna takve poteze izmijenjivati s potezima, kojima spaja po dva, tri i više slogovnih tonova, pa time oživljava svoje predavanje.

Hercegovački, dalmatinski i crnogorski guslar drži pri guslanju svoje gusle ponositom sviješću, da izvršuje posebni svoj poziv; kod recitiranja upre se njegov pogled nekud u daljinu, kao da mu se duša prenosi u vremena onih junaka, kojima upravo upisuje slavu i junačka djela. Baš tako napeto prate i slušači guslarevo pripovijedanje. Drugačiji je srpski (djelomice i bosanski) guslar; on se sav nekako skupi uz gusle, kao da želi dati maha jadovanju zbog teškog života raje za turskog gospodovanja.

Način prebiranja prstima lijeve ruke po struni gusala nazvao je Wünsch »starom slavenskom-zapadno-azijskom tehnikom«. Struna se ne pritiskuje prstima o vrat gusala kao na violini; ispruženi prsti lijeve ruke, koja se pritom opire o ključ, dodiruju strunu sa strane i to lako s mekim dijelom prvih svojih članaka. Time se dobiva posebni karakteristični prizvuk izvedenih tonova. Sami pak prsti prirodnim rasponom svojim (bez ikakvog naprezanja) dohvaćaju strunu i ne brinući se za »čistoću« intonacije. Tako dobiveni tonski niz nije dijatoničan; razlog postanku i upotrebi tako dobivenog »tonskog sustava« nalazi Wünsch u tome, što guslaru nije važan ton sam po sebi, nego tek kao elemenat melodijske tvorbe. Kao da međusobnog

snošaja među tim tonovima uopće nema, pa se intonacija svakog od njih i tijekom jednog guslarovog predavanja neprestance mijenja (iako u dosta uskim granicama). Tu promjenljivost ne valja smatrati guslarovom nespretnošću ili neupućenošću, jer ona postaje po nuždi epske karakterizacije, baš kao i promjenljivost u intonaciji guslarova grla, dok uz gusle pjeva; (on svojim pjevom nastoji dohvaćati isti onaj tonski niz, što ga izvodi na guslama). Upotrebu vibrata mogao je Wünsch potvrditi samo kod starih guslara, koji tom tehnikom nadomještaju pomanjkanje gibljivosti svojih prstiju, potrebne za izvođenje drugih, više cijenjenih ukrasa.

Samostalnim prvim prstom (kažiprstom) izvodi guslar na guslama najsnažniji ton; to je i osnovni ton njegove recitacije; prema tonu prazne žice taj je ton u razmaku od nešto prenisko intonirane velike sekunde. Drugi prst (srednjak) tijesno se na struni prislanja uz prvi, pa se njime izvodi gotovo mala sekunda prema prvom tonu. Treći prst (prstenjak), po svojim fiziološkim uvjetima vezan u gibanju za kažiprst i srednjak može izvesti slabi pritisak na strunu, pa njegovo smještanje znatno varira. Njime izvedeni ton nema zbog toga samostalnog značenja, već služi kao ukras drugim, susjednim tonovima, najvećma za ton, koji se izvodi drugim prstom. Zajedničkim udaranjem prvog, drugog i trećeg prsta o strunu izvodi se nad tonom prazne strune osobito snažan triler, koji po prizvuku nalikuje donekle na bubnjanje. Četvrti (mali) se prst smješta tako, da dohvaća svoj ton — najsitniji u cijelom tonskom nizu — u razmaku velike terce prema tonu prazne strune, no kako i smještaj tog prsta nije stalan, može njime izveden ton biti i u razmaku onisko intonirane kvarte prema tonu prazne strune. Između toga tona i onoga, koji se izvodi drugim prstom, najveći je tonski interval (prevelika velika sekunda); taj je interval osobito znamenit u guslarovu pjevačkom predavanju.

Na osnovi svega toga utvrđuje Wünsch, da su gusle za dijatonsko sviranje nepodesni instrumenat. Kad bi guslar htio svoja četiri uzastopna tona dohvatiti čisto dijatonski, morao bi mijenjati položaj lijeve ruke, a takovo bi neprestano mijenjanje položaja lijeve ruke guslara — koji pjeva uzastopce stotine i tisuće stihova — strahovito umaralo. Valjalo bi zato najprije izvježbati njegovo uho, a po ovome izvježbati prste, kojima prebire po struni gusala, kao i grlo pjevačevo. I jedno i drugo ne mogu i ne trebaju, kaže Wünsch, guslari-pjevači junačkih narodnih pjesama.

Ukrasi guslarove svirke ili su trileri ili hitre melizmatske figure. Jednostavni triler izvodi se prvim prstom nad praznom strunom, drugim prstom prema tonu mirno položenog prsta, četvrtim tonom prema položaju drugog prsta; (osim spomenutog već trilera, koji se izvodi s prva tri prsta nad tonom prazne žice, izvodi se sličan triler i sa sva četiri prsta nad tonom prazne žice). Prema spretnosti svojih prstiju, izvode pojedini guslari trilere i vibrato u raznom tempu. — Od melizmatskih figura navodi Wünsch jednu (od tri tona), koja se izvodi prvim, drugim i čevrtim prstom, i drugu (od četiri tona) s ista ta tri prsta nad tonom prazne strune. Vješt guslar kiti svoju instru-

mentalnu melodijsku liniju sa što više ukrasa, pa po njima (uz slične pjevačke figure, što ih isti guslar izvodi svojim grlom) dobiva cijelo njegovo predavanje junačkih pjesama onu iracionalnu treptavu značajku, koja otešćava, pa i onemogućuje utvrđivanje pojedinosti i zapisivanje guslarova umijeća evropskim notama, kojima se zapisuju melodije temperiranog ljestvičnog niza.

Praznu strunu ugađa guslar prema svom grlu, dok ne dosegne željeni osnovni ton svoje recitacije. Taj je u dalmatinskih i hercegovačkih (a i crnogorskih) guslara razmjerno dosta visok — C_1 — a to je vazda u položini sitnijoj od normalnog opsega guslarova grla. Zato se pjevačko guslarovo recitiranje — po prastaroj predaji — izvodi napregnutim grlenim glasom; tom stilizacijom i modifikacijom svoga glasa guslar daje »epski habitus«, kojim — po Wünschu — postizava jedno od najsnažnijih svojih izražajnih sredstava.

Wünsch je pokušao analizirati i melijske snošajeve u tonskom nizu guslarova umijeća. Ton prazne strune glavni je instrumentalni ton, a ton izveden prvim prstom, glavni pjevački ton. Wünsch je opazio, da guslari (crnogorski, takovih je najviše slušao) ton prazne žice vrlo rijetko izvode pjevajući. No u dalmatinskih bi guslara (onih iz sinjske krajine) bio mogao čuti i druge melijske snošaje; tu se baš pjevački završni ton redovno spušta za veliku sekundu ispod finalnog instrumentalnog tona. S vokalnim glavnim tonom započinje guslarovo predavanje; od njega se izvijaju svi pomaci prema tonu recitacije, a k tome se tonu vraća pjev kod svakog stiha (ja bih rekao radije kod svakog

odsjeka recitirane pjesme sa po nekoliko stihova), formulom kadence. Variranje u intonaciji tona, koji se izvodi drugim prstom Wünsch tumači »očitom vezom s pjesničkim ugođajem recitiranog sadržaja«. Poneki se stihovi tim tonom i završavaju, mada je najčešća formula kadence u finalni pjevački ton; zato cijelo guslarsko recitiranje ostavlja dojam, kao da se odvija u frigijskom načinu, (dakako s posebnom ugođenim pojedinim stupkama uskoga guslarova tonskog niza). Kako guslar voli od osnovnog tona odmah dohvatiti ton recitacije, pa se od njega postepeno spuštati, to taj ton drugog prsta dobiva značaj vodice prema dolje. Ton trećeg prsta služi kao prohodan ton između tonova četvrtog i drugog prsta. Značajan je interval od tona prvog do tona četvrtog prsta — zapravo mala terca; sam najsitniji ton (izveden četvrtim prstom), kao da nema snošaja prema kadenci. Wünsch ga zove »heroičkim tonom, jer nalazi, da se guslar njime služi za najsnažnije poraste u svom predavanju. Na tome tonu guslar se ne zadržava dugo, jer znatno napreže grlo. Istaknuti razmak od male terce naveo je starije istraživače na pomisao, da je osnovni tonalni značaj guslarskog umijeća u izrazitom molu. Wünsch pak ponovno ističe, da u tonskom nizu guslarskog umijeća nije mogao naći traga kvintnom snošaju latentne harmonike, toliko uobičajenom u evropskoj glazbi.

Sama pratnja guslarova pjevanja odvija se uglavnom u jednoglasju s pjevanjem; to znači, da je prva namjena gusala pomagati guslaru, da i kod dugog pjevanja zadrži intonaciju u istoj položini. Predigra, što ju guslar izvodi prije početka pje-

vanja, ima praktičnu svrhu: utvrditi dobru i za pjevača prikladnu ugodbu tona prazne strune i okušati gipkost prstiju. Ta se predigra sastoji od raznih melizmatskih figura, koje nemaju motivne veze s kasnijim pjevačevim recitiranjem; predigra pak počinje i svršava s nekoliko poteza po praznoj struni. Pravog završetka kod najviše guslara i nema; s pjevom prestaje i guslanje; samo poneki izvede na završetku glisando do sredine strune, drugi pak izvede nekoliko ukrasa s oštrim prekidom. Zato su međuigre dulje; za njihova trajanja pjevač odmara grlo, uhvati daha, a u isti mah upravi pažnju slušalaca na nastavak svog pripovijednja. Vješti guslari u svojim međuigrama postizavaju znatne učinke.

Wünsch daje dalje karakteristiku umijeća pojedinih guslara, što ih je slušao, pa nalazi, da je umijeće hercegovačkih i južno-dalmatinskih guslara manje vrijedno od umijeća crnogorskih guslara. Dok u umijeću južno-dalmatinskih guslara razbire utjecaje talijansko-venecijanske, nalazi umijeće hercegovačkih guslara već u dekadenci zbog toga, što se baš tu nastoji dijatonizirati tonski niz izveden na guslama. Zaboravio je (ili to nije opazio) spomenuti, da među tim guslarima ima najviše takvih, koji svoje tekstove uče naizust iz poznatih zbiraka (najviše iz Vukovih). A osim toga Wünsch nije slušao (jer nije onamo dospio) umijeće srednjo-dalmatinskih guslara (iz sela podno Dinare i Prologa, na proplancima Svilaje-planine), koji su i dobri i vješti, u kojih predavanju ima i drugih značajka, i koji pjevaju svoje tekstove (ne uče ih iz knjiga), pjesme o Mijatu Tomiću i Iliji Smiljaniću.

Wünsch — zacijelo pod utjecajem romantičarske škole — tumači pojavu guslara kao kroničara nepisane povjesnice davnih vremena; on žali nestajanje ovoga posebnog umijeća. Kao da ne opaža, da je razvitak tradicionalne kulture samo u pravcu napredovanja i da sigurno dovodi do postepenog izjednačivanja raznih tehnika u narodnoj glazbenoj praksi uopće.

Wünschovo istraživanje znatno je upotpunilo poznavanje mnogih problema hrvatske narodne melodike, jer je s mnogo kritičke savjesnosti proučio i samu tehniku guslarskog umijeća i svih pojava, koja su s njime u vezi.

*

Toliko novih pogleda ne daje studija drugog Beckingovog đaka dra P. Brömsea »Flöten, Schalmein und Sackpfeilen Südslaviens«. Mladi je naime muzikolog sebi postavio preopsežnu zadaću, kad je u jednoj disertaciji pokušao obuhvatiti sve vrste sviraljaka, mada su one raznovrsne i raznorodne. Brömse se više od Wünscha ograničio na to, da registrira mnogo neobične i u nauci manje poznate činjenice i nije nastojao zaći dublje u probleme, koji su se pritom od sebe nadavali.

Glavna je njegova težnja, da prosudi vrijednost svakog narodnog instrumenta po podobnosti njegovoj s obzirom na upotrebljivi niz tonova, koji se mogu izvesti, a onda i s obzirom na kvalitetu tona, na cjelokupnu zvučnost instrumenata.

Niz upotrebljivih tonova određen je brojem rupica za prebiranje, a razmak između ovih rupica

odlučan za razmak intervala u tom tonskom nizu. Način, kojim se buše rupice za prebiranje na sviraljkama, smatra Brömse važnim za prosuđivanje tonskog sustava, koji je osnov narodne instrumentalne glazbe, pa može izvršiti zamašan utjecaj na oblikovanje tonalnih snošaja i u vokalnoj narodnoj glazbi, u narodnoj melodici uopće.

Na zvučnost sviraljaka odlučno utječe menzura njihove duplje, kao i način, kojim se dovodi uzduh u toj duplji u titranje. I dvojnost (odnosno višeglasje) tumači Brömse u prvom redu time, što se tako nastoji učiniti zvučnost instrumenta punijom; (nije li tu pod utjecajem Sachsovih razlaganja?).

Istraživanjem narodne instrumentalne glazbe Brömse se nije podrobno bavio: nije imao sa sobom fonografa niti gramofona, a zapisivanje hitrih melodijskih pokreta izmiče se svakom i najvještijem melografu. On se je poslužio samo nekolikim gramofonskim pločama, koje je snimala zagrebačka tvornica Edison-Bell-Penkala.

Brömse je opisao mnoge hrvatske narodne sviraljke, iako im nije svagda naveo točno imena; razne varijente istog oblika ne smatra takvima, potkrala mu se i po koja pogrješka u shematskim slikama. Sabrani materijal vrijedan je, njegov opis dosta iscrpljiv. Šteta je samo, da se zadovoljio kod nekih instrumenata s po jednim primjerkom; za utvrđivanje njegova tonskog niza — a to je osnovni problem kod tog istraživanja — potrebno je ispitati što veći broj primjeraka istovrsnog instrumenta. U dobrim slikama pojedinih svirača kod same svirke dao je vrijedan ikonografski materijal.

Način, na koji se određuju mjesta pojedinih rupica za prebiranje na cijevi sviraljke, smatra Brömse odlučnim za određivanje davnine predaje, a tako i za tonski sustav ljestvičnog niza, koji se sviraljkom može izvesti. Po tom kriteriju on je odredio tri tonska sustava. Najstariji se tonski sustav izvodi na instrumentima, na kojima se mjesta pojedinih rupica za prebiranje određuju tako, da svirač smjesti po tri prsta jedne i druge svoje ruke na pripravljenu prebiraljku bez naprezanja (Brömse kaže »normalno«), da se mogu rupice kod prebiranja najspretnije dohvaćati. Tako dobiveni ljestvični niz pojedine sviraljke naziva on iracionalnim (taj je naziv za tonski niz na guslama upotrijebio već Wünsch); on je na svakoj sviraljci drugačiji, jer zavisi o načinu držanja, pa i o debljini prstiju onog svirača, za koga se sviraljka izrađuje. Taj je način najstariji, ali je u sebi potpuno logičan; takve sviraljke ne sadrže intervale u razmaku velike i male sekunde, već njima blize intervale. Brömse ne dopušta, da se za takve sviraljke upotrebljava izraz »netočno ugođene«, kako su to stariji istraživači obično činili. Međutim među takve sviraljke ubraja on i neke, kod kojih se smještanje pojedinih rupica za prebiranje određuje drugačije, na pr. na jedinki i na strančici iz Bistričkog Laza. Na tim se naime sviraljkama taj posao vrši na drugi način, koji Brömse smatra doduše vrlo starim, ali ipak mlađim od prije spomenutog najstarijeg načina; tu se rupice za prebiranje smještaju u podjednakim razmacima, (ja sam to načelo nazvao geometrijskim), tako da je jedinica razmaka širina sviračevih prstiju. Samo rijetko se ti raz-

maci prenose kod izrađivanja sviraljke pomoću posebnog mjerila (tako rode žegarski diplari). I na taj se drugi način ne dobivaju čisto intonirani intervali ljestvičnog niza, po Brömseu — u gornjem dijelu ljestvičnog niza intervali su nešto preveliki. Postanak tog geometrijskog načela Brömse tumači time, što se taj način najvećma upotrebljava na dvojnim sviraljkama, koje imadu zvučati u jednoglasju. Samo na gajdama i dudama određuju se mjesta pojedinih rupica za prebiranje — to je po Brömseu treći najmlađi način — tako, da se mogu poslije te rupice oblijepljivati voskom, dok se tonski niz sviraljke čisto ne ugodi. Brömse nalazi, da su tonski nizovi tih instrumenata jednaki starim crkvenim načinima, no ja sam pokazao, da su to već razvijene dur-ljestvice (iako ne potpune).

Upozorujući na činjenicu, da se kod gradnje sviraljke kod bilo kojeg naroda kod smještaja rupica za prebiranje nikad ne ide ispod »najmanje snošljive veličine intervala«, a to je mala sekunda — jer glazbe sa samim sasvim uskim intervalima uopće nema — Brömse utvrđuje, da se kod gradnje hrvatskih sviraljaka baš tako postupa: upotrebljuju se intervali, koji se najviše približuju velikoj i maloj sekundi.

Posebna se pažnja posvećuje pojačavanju zvučnosti. Dok sopile već same po sebi zvuče vrlo prodorno, tvori svirač na jedinki, toj inače blagozvučnoj sviraljci, prodorniji zvuk, podstavljajući donju usnu uz pisak na zgodan način, pa i ona zatitra (to nije sasvim dobro opaženo), ili pak uza samu svirku još i pjevulji zatvorenim ustima. Takav se drhtavi prizvuk postizava i na dvostrukim sviraljkama, jer rupice za prebiranje nisu na njima na obim cijevima smještene u točno jednakim razmacima. Zato dojam zvučnosti svih sviraljaka naziva Brömse nametljivim (»angreifend«).

Brömse zna, da je tumačenje C. Sachsa o razlogu dvojnosti na bosanskim dvojnicama neispravno, a ipak se tome tumačenju priklanja, želeći utvrditi nesamostalnost obih dionica kod svirke na dvojnicama; za potvrdu toga navodi lokalnu značajku jednog kraja u Bosni (on misli, da je u svoj Bosni tako), gdje običavaju svirati u paralelnim sekundama (isporedi Kubine sekundne dvopjeve); to je stariji stupanj narodne glazbene predaje. U drugim se krajevima pokazuje već razvijeniji način sviranja u paralelnim tercama (u Hrvatskoj, Slavoniji i na sjevernim otocima Jadranskog mora). Značajan je posvuda završetak u otegnutom jednoglasju, kojemu se obje dionice približuju u protupomaku. Dok Brömse u tome vidi zametak polifonije, ja bih to radije tumačio — prema Adleru — kao zametak heterofonije. Brömse u takvim sitnim značajkama razbira razliku narodne glazbene predaje svih slavenskih i drugih naroda na Balkanu prema narodnoj glazbenoj predaji bližeg istoka; inače nalazi obje te glazbene predaje vrlo srodnima.

U svirci na dvije sopile nalazi Brömse daljnji stupanj razvitka polifonije (po našem heterofonije): paralelizam u sekstama, razmicanje dionica na završetku u oktavu, mjestimično slobodnije vođenje jedne ili druge dionice, pa i imitacije. Taj način dvoglasnog muziciranja važan je za tumačenje početaka evropskog višeglasja, samo se pretpostavlja,

da su tadašnji ljestvični nizovi već bili dijatonski. Tehniku heterofone svirke na diplama u jednoglasju, kao i borduniranje na sloškinji ili gajdama smatra Brömse orijentalnom.

Svirači razlikuju — po Brömseu — sami u svojoj svirci popijevke od plesova; na nekim se sviraljkama izvode samo popijevke, a na drugim samo plesovi. Međutim Brömse nalazi razliku samo u sviračevu tretiranju ritmike. Plesovi (razne vrste kola) odvijaju se u dosta brzom, oštrom dvočetvrtinskom taktu (tročetvrtinska je mjera vrlo rijetka) — kao da se u tom izražava orgijastika orijentalnog plesa. Melodiku takva plesnog sviranja Brömse nalazi čisto instrumentalnom, jer je ukrašena takvim ukrasima, koji se vrlo spretno »hvataju prstima«, a nanizani su jedan na drugi na način improvizacije. U popijevkama nije oštro istaknuta ritmika; ima u njima i dugih fermata, mada svirači ne vole izdržanog tona, već i takva fermata ispunjaju bezbrojnim sitnim ukrasima i melizmatskim figurama, — kao da svirač pritom iživljava puni i snažni svoj osjećaj, koji ga nuka i na to, da pojačava zvučnost svoje sviraljke.

Brömse upozoruje na čudesnu sposobnost jednostavnih svirača, što ih je imao prilike čuti, da oni danu temu, kratki melodijski obrazac plesa ili popijevke nebrojeno puta vazda nanovo znadu varirati; pa i to djeluje kao improvizacija, jer se svaka i sitna varijacija ne ponavlja, već vazda iznova stvara kao po nekoj unutarnjoj zakonitosti.

Najbolji svirači nigda nisu glazbenici po zvanju; sviraju pastiri i seljaci za razonodu ili uz ples nedjeljom, na seoskim slavama ili u svatovima. Jedan uči od drugoga gledajući i slušajući, mlađi uče od starijih. Tako se vještiji pojedinac može znatno istaknuti svojom dotjeranijom tehnikom. Brömse još ističe i Kuhačevu misao, da svaki svirač sam izrađuje svoju sviraljku, mada je novijim istraživanjem dosta utvrđena činjenica, da su rasadišta narodnih sviraljaka (i drugih instrumenata) upravo takva pojedina mjesta, gdje se prema prilikama moglo razviti građenje narodnih sviraljaka kao kućni obrt (tu utječe blizina prikladne građe, a i razvijena ručna vještina u čitavim pokoljenjima).

Ispitivanjem povijesti pojedinih sviraljaka Brömse se nije mnogo bavio. Spominje za zurle — po Đorđeviću — da su kulturno dobro blizog istoka (perzijska) i dovodi ih u vezu s dolaskom cigana na Balkan u 14. stoljeću. No dok to može opravdati činjenicom, da su zurle i ostale u rukama cigana, da su šta više ušle samo u glazbenu praksu muslimanskog stanovništva, manje je uvjerljivo njegovo tumačenje o prenošenju gajda i duda s blizog istoka zajedno s tamburama. Brömse nije ispitao povijest tambura — to uostalom i naša muzikologija još nije dovoljno raspravila — on ne zna ili ne uočuje razliku između srijemskih i bosanskih tambura, a ostaje dužan i odgovor na pitanje, kako su od jednostavnih mješnica, dipala s mijehom, kakve su mogle biti preuzete iz blizog istoka (iz Sirije i Arabije, mogle nastati gajde i dude s odijeljenim trubnjem; takvih sviraljaka na istoku uopće nema. Paralelu izvodi Brömse iz činjenice, da su gajde čisto ugođene, kao i tambure (dok svo-

jim prečnicama-krsnicama omogućuju čistu intonaciju ljestvičnog niza).

Brömse pretpostavlja, da su Hrvati (a tako i Srbi i ostali južni Slaveni) donijeli sve sviraljke (osim gajda i duda) sa sobom iz azijske svoje pradomovine, pa su one kao i gusle, (što je prema Sachsu naveo već i Wünsch) praslavensko kulturno dobro.

VIII. TUĐINSKI UTJECAJI NA HRVATSKU NARODNU MELODIKU

Na hrvatsku narodnu melodiku vršen je tuđinski utjecaj s mnogo strana. U prijašnjim poglavljima bilo je o tome ponešto već govora, napose u poglavlju, gdje se raspravljalo o folklornim područjima, kao i u poglavlju o postanku narodne popijevke.

Na međimursku popijevku vršen je utjecaj madžarski; dr. Žganec je opisao i način, kako se taj utjecaj vršio. Kako su Međimurci kao radnici (i vojnici) odlazili prije rata najviše u madžarske gradove i veća mjesta, naučili su tamo koji taj glazbeni motiv, pa i čitavu popijevku. A kako je kod njih još živ običaj, da se stvaraju nove popijevke, to se baš kod stvaranja tih počeli pojavljivati motivi (i čitavi dijelovi popjevaka), što su ih upamtili prigodom boravka među Madžarima; ti su se melodijski elementi ponegdje samo stopili s elementima starijim domaćim, pa ih je teško i razabrati, druga su u melodici snažnije izraženi, pa su mnoge novije međimurske popijevke dobile vidljivu tuđinsku strukturu. Danas se u Međimurju zapaža jednako tako prodiranje motivne građe iz krajeva, u koje Međimurci odlaze, da izvrše svoju vojničku dužnost. Tako se prenose narodne popijevke sla-

venske iz južnih krajeva države, ponekad i s orijentalnom natruhom.

Manje se vidljivo vršio utjecaj tuđinski sa zapada i sjeveropazada, utjecaj talijanski i njemački. Utjecaj se njemački (znatno jače izražen u slovenačkoj narodnoj popijevci) vršio u banskoj Hrvatskoj po njemačkim doseljenicima, koji su ovamo dolazili kao mirni i poduzetni obrtnici; u stapanju s domaćim, hrvatskim življem stvorili su potomci tih doseljenika poseban tip t. zv. varoške popijevke, kako je zapisivao Kuhač još u šezdesetim godinama prošlog stoljeća. Na tim je popijevkama tuđinski utjecaj vidljiv u prvom redu po uzmahu, kojega hrvatska narodna melodika uopće ne pozna, a onda i po poimanju i upotrebi vođice u završecima stavaka i njihovih dijelova. Područje su tog utjecaja gradovi i oveća slavonska i druga mjesta, koja su dugo godina potpadala pod posebnu upravu t. zv. vojne granice.

Talijanski se utjecaj može opaziti na svemu jadranskom otočju, pa u Istri, Hrvatskom Primorju i Dalmaciji, ali i tu redovno u gradovima (ne treba zaboraviti, da su mnogi od tih gradova, otoka, pa i njihova pozadina bili dugo godina pod upravom Venecije). U tom prostranom području utvrđeni su i drugi elementi opće mediteranske kulture (u narodnoj glazbi primjerice pojava lirice, u narodnoj koreografiji pojava raznih plesova). Dalmatinska »gradska pismica« jasno pokazuje, da nije čisti proizvod hrvatskog duha; već je istaknuta njezina osobina, da se rado završuje u terci toničnog trozvuka, koju dosiže tako, da se melodija najprije dovine vođice, a onda se od nje (najvećma) postepeno spušta do terce toničnog trozvuka. Istaknuto je i to, da se na pr. u dalmatinskoj Zagori može naći većih mjesta, u kojima se i ta lagašna i priprosta gradska pismica pjeva [isti je pjevači pjevaju] uz običajnu težu, starinsku hrvatsku popijevku. No ta »gradska pismica« nikako se ne može smatrati tuđinskim proizvodom; ona je nastala na hrvatskom području; njezini su tvorci domaći ljudi, koji su tuđinskim elementom proniknuli svoje tvorbe, služeći se pri tom hrvatskim jezikom. I kad oponašaju tuđinske napjeve, čine to u jeziku svog naroda, najvećma u hrvatskim stihovima. Utjecaj na formalnu građu u tim popijevkama zapaža se onda i u ponekad malo nategnutoj kitici, koja se u glazbi oblikuje u dvodijelnu malu pjevnu formu. Sva je ta tvorba nastajala nesvijesno. Nehotimični su razlozi nukali dušu prigodnog tvorca na stvaranje, a njegovo se biće, njegova se duša ipak hranila zakladom predaje hrvatskog naroda. Zato u toj »gradskoj pismici« rijetko sretamo uzmah. Tako i 6/8 takt nikako ne prevladava, pa ako se tu i tamo ritam popijevke drobi u plitke triole (jer su melodijski uzorci često uzimani od manje vrijednih, popularnih i trivijalnih gradskih popjevaka uličnih pjevača u velikim talijanskim lučkim gradovima) ne dokazuje to ništa više nego to, da se u toj dalmatinskoj »gradskoj pismici« ukrštava mediteranski živalj s hrvatskim, da se s njime stapa u nove melodijske obrasce, poprimajući katkada i vanjske formalne tuđinske značajke, a stapanje je glatko izvršeno, i u novoj tvorbi, tvorbi domaćoj, dalmatinskoj, gotovo lokalno obojenoj, najvećma se čisti talijanski duh suviše i ne ističe.

Najznatniji je utjecaj na hrvatsku narodnu melodiku došao s blizog istoka; navalio je silom bujice osmanlijske najezde na cijeli Balkan. No i taj se utjecaj napokon očituje u stapanju novih glazbenih elemenata sa starijom predajom narodne melodike i u Hrvata i Srba i Bugara. U hrvatskom je glazbenom folkloru najočitiji u bosansko-hercegovačkoj narodnoj popijevci; i tu opet najjače u popijevci muslimanskog življa. Pitanja istočnjačkog utjecaja prvi je pokušao raspraviti već Kuhač u svojoj već spomenutoj studiji »Turski živalj u pučkoj glazbi Srba, Hrvata i Bugara« (u Glasniku zemaljskog muzeja za Bosnu i Hercegovinu, g. 1898.). Tu Kuhač iznosi najprije svoje mišljenje, da su Turci izvršili utjecaj na hrvatski glazbeni folklor posredstvom muslimanske religije. Sve, što ima orijentalnoga u hrvatskoj narodnoj melodici, a tako i u srpskoj i bugarskoj, naučili su Hrvati, Srbi i Bugari od muslimanskih hodža, mujezina i derviša. Orijentalna glazbena predaja raspoznaje se u hrvatskoj narodnoj melodici po nepravilnoj građi unutrašnje glazbene strukture. Kuhač najprije pretpostavlja, da sav orijentalni utjecaj ne potječe od Turaka, nego od drugih orijentalnih naroda, u prvom redu od Arapa, od kojih su tu predaju preuzeli Turci, jer Turcima poriče Kuhač svaku tvornu sposobnost na području glazbene umjetnosti. Kao posebne značajke te orijentalne predaje označuje Kuhač ovo: Po arapsko-turskom načinu razvijanja melodije počeli su Hrvati kao i Srbi i Bugari ispredati napjeve bez osnovne glazbene zamisli (motiva?); u motivima takvih popjevaka nema traga bilo kakve obradbe, na pr. na način sekvence, koja

evropskoj glazbi i njezinim melodijama podaje neku preglednost, shvatljivost, mirnoću pa i logičnost; — po arapsko-turskom načinu počeli se u hrvatskoj narodnoj melodici (misli se dakle vazda na melodiku onih folklornih područja, koja su stajala stoljećima pod izravnim utjecajem orijentalne kulture, t. j. koja su bile pod vlašću turskom), upotrebljavati rado i često oblike usklika: pomak za oktavu, melodijsko pokretanje od vođice prema tonici, kao i mnoge figurativne melizme; po tom načinu počelo se pjevanje poimati po čistoj melodijskoj predaji, a zanemarivati uobičajeno isticanje latentne harmonike; ponegdje se počeli služiti i arapskom ugodbom intervala u ljestvičnom nizu, kako se dobiva na osnovi sedamnaest-stupačne razdiobe temeljnog razmaka od oktave. Usprkos svih tih značajnih prinova, što se po orijentalnom utjecaju stopiše sa starinskom narodnom predajom, i usprkos neodređenog, čak i nestašnog ritma, koji redovno nema ustaljenih metrijskih obrazaca, većinom je sva ta naprava vanjska; njome se prikriva prava i jedra narodna tvorevina. Značajno je i to, da melodije, što ih po haremima pjevaju muslimanske žene, i one ih same i izmišljaju, nemaju u sebi nikakova znaka ili se jedva i zamjećuje trag takva orijentalna utjecaja. Lako je to gonetati, kad se uzme u obzir činjenica, da su muslimanske žene bile većinom kršćanske djevojke, da u džamiju nigda nisu polazile i prema tome nisu čule arapskoga pjevanja. Ni u dječjim muslimanskim popijevkama nije Kuhač našao orijentalne predaje, a tako ni u popijevkama, što se pjevaju uz kolo i druge igre.

Na orijentalni utjecaj na hrvatsku narodnu melodiku osvrnuo se i Ludvik Kuba (Piseň jihoslovanska a mohamedanstvi, Hudebni Revue, 1913.). On je najprije upozorio na neobično prijateljski značaj tog utjecaja i u pogledu unutarnjeg sadržaja, rekli bismo nehotimičnog prianjanja. Kuba tako tumači posebni postupak, koji su primjenjivali Turci kao gospodari prema podjarmljenim slavenskim narodima cijelog Balkana. Turci su naime u socijalnom pogledu djelovali izmirujući socijalne opreke, unoseći demokratsku jednostavnost, odstranjujući svaku pretjeranost u općenju. Tako i sve one riječi, koje su iz turskog jezika ušle u narodni govor, a po ovom u narodne pjesme i popijevke, unosi kao neki jezični ukras, pravo biserje i drago kamenje, koje je — lako se prilagodivši gipkom i zvučnom jezičnom bogatstvu Hrvata, Srba i Bugara — uljepšalo i profinilo jezičnu zvučnost. Nigda se pritom ne osjeća neka nagrda tuđinštine. To nisu barbarizmi, kakvima se pokazuju neskladni germanizmi i talijanizmi u narodnom govoru. Bez tog orijentalnog utjecaja imala bi hrvatska narodna melodika onih područja sasvim drugu tvarnost; ona se po njemu obogatila novim glazbenim blagom. Dug i naporan je posao otkriti od početka sav utjecaj muhamedanstva, kao i ustanoviti putove i njegove smjernice. Danas je o tome još nemoguće izreći konačni sud. Kuba sam može istaknuti samo neke činjenice, koje smatra, da su dovoljno utvrđene. On tumači pojavu kitice, koja se gradi iz jednog stiha bilo ponavljanjem bilo umetanjem, kao izravnu posljedicu orijentalnog utjecaja. No taj se oblik kitice javlja i druguda, pa je znak uistinu

časne davnine predaje i ne mora se tumačiti orijentalnim utjecajem. Dalje Kuba ističe, da je u davninom silabijsku strukturu hrvatske narodne melodike orijentalizam, ili muhamedanizam unio novi način tretiranja melodijske građe, koji je često i daleko od silabijskog recitiranja pjevanog teksta. Upravo su po tom orijentalnom utjecaju melodije postale bujnije; u njima se javljaju melizmatski obrasci i figure, što se izvijaju čas u nježnoj, sladunjavoj sentimentalnosti (u dur-tonalitetu), čas u silnom, uznositom patosu (u mol-tonalitetu). Upravo su ta dva izražaja najviše zastupana bosansko-hercegovačkim popijevkama.

Kuba je u tumačenju orijentalnog utjecaja na hrvatsku narodnu melodiku pošao i dalje. On je pokušao otkriti i tragove i načine, kojim se taj utjecaj izvršio. Po njegovu su shvaćanju prvi širitelji orijentalnog utjecaja bili cigani. Turci nisu znali orijentalnu glazbenu predaju izravno sami širiti. Toliko je čudesniji utjecaj te predaje, a još čudesniji plod tog stapanja dvaju tonalno različitih glazbenih sustava: obilje čarobnih tipova posebne melodike u muslimanskim (bosansko-hercegovačkim) popijevkama, koje su najpoznatije pod imenom »sevdalinka«, popijevaka sevdaha, žarkih ljubavnih popjevaka.

Orijentalni se utjecaj nije u tome iscrpao. Uz ostale tekovine orijentalne kulture, koje su duboko prodrle u samu bit narodne duhovne kulture, a prenijele i mnogo novota i u materijalnu narodnu kulturu, ušle su u hrvatski narodni instrumentarij i tambure, taj orijentalni instrumenat od roda staroegipatske lutnje. Da je tome doista tako, mo-

žemo lako vidjeti ne samo iz nazivlja — već je sama riječ tambura perzijskog porijekla, a takvi su i neki drugi nazivi (na pr. bisernica prema sedefli) — već i po tome, što se u bosanskom obliku tambure dodanas još sačuvao taj istočnjački tip instrumenta: i trupina bosanske tambure ima pri svom dnu dosta oštar brid, i ključevi su istočnjačkog oblika i krsnice (prečnice) obavijaju vrat tambura unaokolo, mada se danas izrađuju od kovne (mjedene) žice. Osim toga ima na velikim bosanskim tamburama i takvih krsnica, koje omogućuju dijeljenje cijelog tona u tri podjednaka razmaka prema arapskoj predaji, koja tako postupa već od davnine i takvu razdiobu teorijski obrazlaže. No bosanska se tambura nigda ne javlja u zbornom sastavu, ona je vazda tambura-samica. Uz kucanje uz takvu samicu oglasi se samo pjevač sevdalinke, odnosno pjevač junačkih pjesama, jer muslimanski živalj nije pjevao slavu svojim junacima uz guslarsku pratnju. — Ima i drugih orijentalnih instrumenata, koji uđoše u pojedina područja hrvatskog glazbenog folklora zajedno s ostalim tekovinama orijentalne kulture. Takve su zurle, prenesene iz perzijske svoje domovine u nepromijenjenom obliku, uz razne vrste bubnjeva, velikih »tupana« i malih »defova«. No ti instrumenti ostadoše u rukama onih, koji su ih ovamo i unijeli — u rukama cigana, koji i danas izvršuju među muslimanskim svijetom službu profesionalnih glazbenika, pa svojom svirkom (i plesom cigankâ) i pjevanjem uveličavaju razne muslimanske privatne i javne svečanosti.

IX. ZAGLAVAK

Proizvodi hrvatske narodne melodike nisu tvorbe, koje u narodu žive same o sebi poput proizvoda hrvatske umjetničke glazbe. Oni su nešto više od toga, jer čine dio svih životnih narodnih manifestacija, s njima su, rekli bismo, srasli i u tim manifestacijama dobivaju svoj duboki smisao.

Hrvatska narodna popijevka prati gotovo cijeli život čovjeka: U svečanom pjevu staroslavenskog korala — druguda u pjevu starinskih crkvenih, pobožnih popjevaka — sluša se molitva cijelog sela, koje upravo takvim zbornim pjevanjem postaje aktivni sudionik svetog obreda, i pjeva u zanosu predane pobožnosti, proživljavajući svete čine, kao u ono pradavno doba prvog kršćanstva, kao da zna i hoće pokazati, da je pobožni pjev zapravo dvostruka molitva.

U obrednim popijevkama — koledama, jurjevskim, ivanjskim, prporuškim, dodolskim popijevkama, ladaricama, filipovčicama, križarskim, kraljičkim i drugim sličnim popijevkama — kao da su do nas doprli nepisani spomenici pradavnih obreda, kojima smisao ne znamo gonetati, jer su nikle iz poganskog naziranja, makar su poslije izmijenjene pronicanjem kršćanskog naziranja u sam sadržaj teksta, makar su dugom evolucijom izglađene u usmenoj predaji mnogih pokoljenja.

Zato i popijevke uz običaje dnevnoga ili sezonskog rada — žetelačke, pastirske, vinogradarske, veslačke i sl. — ne otkucavaju samo svojom ritmikom odmjereno pokretanje rada većem skupu marnih ruku, koje se u zajedničkom naprezanju upravljaju baš jednoličnom ritmikom pjeva, nego se tim i takvim zbornim pjevanjem zanosi duša, pa zaboravlja velik fizički napor i zadržava svoju vedrinu.

Drugačijim će popijevkama biti iskićeni mnogi i lijepi svadbeni običaji. Dobar će svat sam zapjevat, a vodit će i pjevanje kićenih svatova ne samo, dok svadbena povorka kreće od mladoženjina doma kroz selo i dalje putem do nevjeste, već će i mladenku razdragati u času, kad ostavlja roditeljski dom, kad se dijeli od stare majke i u sretnoj strepnji dolazi u crkvu, da se zavjeri za sav svoj život. Svatovsko veselje, vedra radost gospode svatova, znak je duboke privrženosti cijele njihove svojte i izrazom mnogih želja mladencima na novom putu njihova života, koliko nema još i apotropajsko značenje, kao i dočaravanje plodnosti.

Takva životna radost, koja traži odaha prebujalim duševnim osjećajima, i nagomilavanje mladenačke životne energije mora izbiti u igri, u plesu. I tu onda narodna popijevka ili svirka ili obje one zajedno ne će samo upravljati otmjenim pokretanjem kola ili pustopašnim poskakivanjem parova, vitkih i hitrih, već se u njoj iživljavaju sve zapretane čežnje i sva prpošna obijest puste mladosti.

No iživljavanje nagomilanih i zapretanih životnih energija ne mora uvijek biti vezano o pokret tijelom, o ples i igru, ono će u vedrom ugođaju

dugih večeri na prelu navesti jogunastu mladež, da zapjeva rugalicu ili zaprede razgovor u šali i zagonetkama i drugoj zabavi i igri; da u ozbiljnijem času posluša i guslarovo pričanje o prošlim stradanjima i junačkim pothvatima.

A djevojačka popijevka, koja se izvila iz mladih grla u neodređenoj čežnji za milovanjem, naći će odgovor u širokim lirizmima mnogih prelijepih melodija u ljubavnim popijevkama, što ih mladež pod vedrim nebom u kasnu ljetnu večer pjeva iz pune duše. I dok je to u jednom kraju pjev mekan, ponekad i tugaljiv, drugdje će navirati strasno i poletno.

I majka njiše svoje čedo u krilu ili kolijevci, pjevajući mu uspavanku, a kad se odbije od njezina skuta, učit će ga, da uz drugove u igri zapjeva dražesne i prostodušne dječje popijevke.

Pa kad i žalost u kuću zađe, kad neumoljivi udes prekine nit života dragog domara, uza nj je njegova svojta, rođaci i prijatelji, koji će zaplakati i u naricaljkama pjevati hvalu pokojniku, da dadu oduška teškoj boli i žalosti.

Svaku duševnu emociju, svaki svoj zanos i tešku patnju, sve to iživljava hrvatski narod u pjesmi i popijevci. Sve zaodjeva u kićeni govor, u rominjanje stihova, u gipki, lijepi napjev, a neiscrpiva tvorna snaga omogućuje bezimenom tvorcu stvaranje velikog i neobično raznolikog mnoštva pjevnih oblika. Možda je baš u narodnoj popijevci, u narodnoj glazbi uopće dao hrvatski narod najsnažnije i najrječitije dokaze vanrednoga svog lirskog talenta.

10. LITERATURA

A. Važniji zbornici

1. Fr. Š. Kuhač: Južno-slovjenske narodne popijevke (Chasons nationales de Slaves du Sud). Većim ih dijelom po narodu sakupio, ukajdio, glasovirsku pratnju udesio, te izvorni im tekst pridodao Fr. Š. Kuhač. I.-IV. knjige. Zagreb 1878.—1881. u vlastitoj nakladi. Knjiga V. (u redakciji Vl. Dukata i dra B. Širole) u izdanju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu (u štampi).
2. L. Kuba: »Slovanstvo ve svých zpěvech«. U vlastitoj nakladi ovi svesci: »Album Charvatské«, Prag 1892.; »Pisně charvatske«, »Pisně dalmatinske«, u nakladi Hudební Matice u Pragu »Pisně bosansko-hercegovske«.
3. L. Kuba: Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine, sakupio za Zemaljski muzej u god. 1893., a štampao (najvećim dijelom) u Glasniku tog muzeja od g. 1906.—1910. Neštampani dio zbornika pripremljen je (u redakciji M. Dukata i dra B. Širole) za tisak u izdanjima Hrvatske Akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.
4. Vinko Žganec: Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja: I. Svjetovne; II. Crkvene. Izdanje Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu 1924. i 1925.
5. Milan Lang: »Samobor, narodni život i običaji« (separat iz 16., 17., 18. i 19. knjige Zbornika za n. ž. i o. u izdanju Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, 1915.). Na str. 720. do 818. nalazi se zbirka popijevaka crkvenih, ljubavnih, napitnica, raznih, šaljivih i dječjih.

6. Vladoje Bersa: Zbirka narodnih popjevaka (dalmatinskih) (sabrana u god. 1906. i 1907. svega 464 zapisa). Rukopis se priređuje za štampu u izdanjima Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu u redakciji dra B. Širole.

B. Važnija naučna djela.

1. Franjo Š. Kuhač: »Prilog za povjest glazbe južnoslovjenske«. Rad Hrvatske Akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, knjiga 38., 39., 41., 45., 50., 62. i 63.
2. Ludvik Kuba: Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji. Zbornik za nar. ž. i o. III. i IV. Zagreb 1898. i 1899. Ista je radnja štampana po originalnom tekstu (češkom) u »Cesty za slovanskou pisní« sv. II. Prag 1935.
3. Fr. Š. Kuhač: »Osebine narodne glazbe naročito hrvatske«. Rad Hrvatske Akademije znanosti i umjetnosti. Kniga 160, 174 i 176.
4. Fr. Š. Kuhač: Turski živalj u pučkoj glazbi Srba, Hrvata i Bugara. Glasnik Zemaljskog muzeja. Sarajevo 1893.
5. L. Kuba: Cesty za slovanskou písní, sv. II. Slovanský jih, Praha 1935. — osobito rasprave: Zpěv a hudba v Bosně a Hercegovině; Piseň jižnich Slovanů a mohamedanství; Poměr jihoslovanských textů k napěvum.
6. M. Gavazzi: Pregled karakteristika pučke muzike južnih Slavena. Lud Słowiański III. Warszawa 1927.
7. Branko fra Marić: Naša pučka glazbala. »Napredak«, hrvatski narodni kalendar za 1932. Sarajevo.
8. Dr. Curt Sachs: Über eine bosnische Doppelflöte. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX.

9. Božidar Širola: Problemi našeg muzičkog folklora. Zbornik XXVIII.

10. Božidar Širola: Sviraljke s udarnim jezičkom. Djela Hrvatske Akademije XXXII. Zagreb 1937. 1937.

11. Dr. W. Wünsch: »Die Geigentechnik der südslavischen Guslaren« Brno 1934.

12. Dr. P. Brömse: »Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslaviens«. Brno 1937.

13. Dr. M. Gavazzi: Jadranska »lira« — »lirica«. Narodna starina, knjiga IX. Zagreb 1930.

14. Gavazzi-Širola: Muzikološki rad Etnografskog muzeja u Zagrebu. Zagreb 1931.

POPIS NOTNIH PRIMJERA

POPIS SLIKA

SADRŽAJ

DOSAD SU U

»MALOJ KNJIŽNICI« MATICE HRVATSKE

IZAŠLA OVA DJELA:

Prvo kolo

1. *Franjo Pavešić:* »Suvremeni žurnalizam i javno mišljenje«.
2. *Dr. Franjo Bučar:* Eugen Kvaternik«, »Promemorija princu Jeromeu Napoleonu«.
3. *Dr. Mile Starčević:* »Dr. Ante Starčević i Srbi«.
4. *Tomislav Prpić:* »Hrvatski književni regionalizam«.
5. *Dr. Ivo Hergešić:* »Hrvatske novine i časopisi do 1848«.
6. *Ernest Bauer:* »Današnja Njemačka«.

Rasprodano cijelo kolo.

Drugo kolo

7. *Z. Milković i B. Vrtar:* »Život i tvar«.
8. *Ljubo Babić:* »Pod italskim nebom«.
9. *Dr. Vinko Krišković:* »U svijetu paradoksa«. Prvi ogledi.
10. *Viktor Živić:* »Na pragu hrvatskoga Orijenta«.
11. *Bare Poparić:* »Borba Hrvata za Jadran«.
12. *Vilko Rieger:* »Kolektivizacija poljoprivrede u Sovjetskoj Rusiji«.

Rasprodano cijelo kolo.

Treće kolo

13. *Dr. Vinko Krišković:* »U svijetu paradoksa«. Drugi ogledi.
14. *Dr. Julije Makanec:* »Marksistička filozofija prirode«.
15. *Filip Lukas:* »Hrvatska narodna somobitnost«.

16. *Ivan Manzoni:* »Mirovni ugovori«.
17. *Dr. Ferdo Šišić:* »Okupacija i aneksija Bosne i Hercegovine«.
18. *Dr. Aleks. Grabianski:* »Sinteza povijesti Poljske«.
19. *Dr. Milovan Gavazzi:* »Godina dana hrvatskih narodnih običaja« I.

Rasprodano cijelo kolo.

Četvrto kolo

20. *Dr. Milovan Gavazzi:* »Godina dana hrvatskih narodnih običaja« II.
21. *Dr. Julije Makanec:* »O podrijetlu i smislu države«.
22. *Dr. Antun Dabinović:* »Narodni preporod Italije« I. 1815.—1849.
23. *Dr. Antun Dabinović:* »Narodni preporod Italije« II. 1849.—1870.
24. *Marko Perojević:* »Ninski biskupi«.

Rasprodano cijelo kolo.

Izvanredno izdanje četvrtog kola:

21. a *Dr. Vinko Krišković:* »Svjetska kolonijalne politika«.

Peto kolo

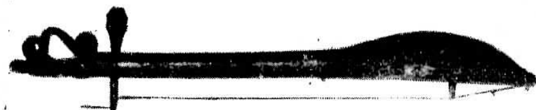
25. *Dr. Ernest Bauer:* »Štampa evropskih velevlasti i Amerike«.
26. *Vilko Rieger:* »Održanje seljačkog gospodarstva«.
27. *Dr. Vinko Krišković:* »Na izmaku ove naše demokracije«.
28. *Dr. Jaroslav Šidak:* »Crkva bosanska i problem bogumilstva u Bosni«.
29. *Dr. Antun Dabinović:* »Otkada postoji kmetstvo«.
30. *Dr. Božidar Širola:* »Hrvatska narodna glazba«.

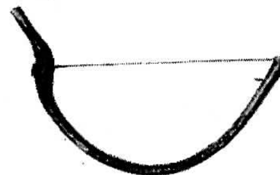
Izvanredno izdanje petog kola:

29. a *Dr. Petar Guberina* i *Dr. Kruno Krstić:* »Razlike između hrvatskoga i srpskoga književnog jezika«.

Šesto kolo

31. *Dr. Rudolf Horvat:* »Lika i Krbava«, I. sv.
32. *Dr. Rudolf Horvat:* »Lika i Krbava«, II. sv.



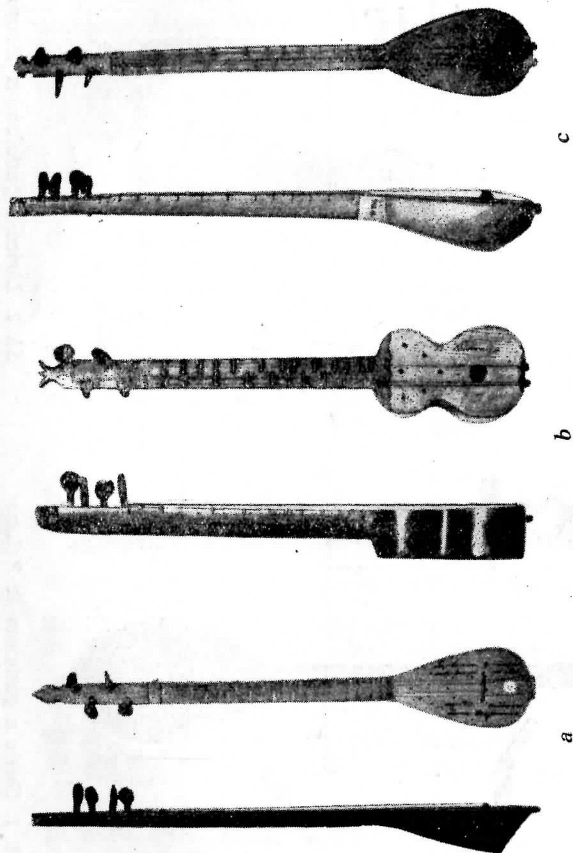


Sl. 1. Gusle s gudalom iz Zelova u Dalmaciji

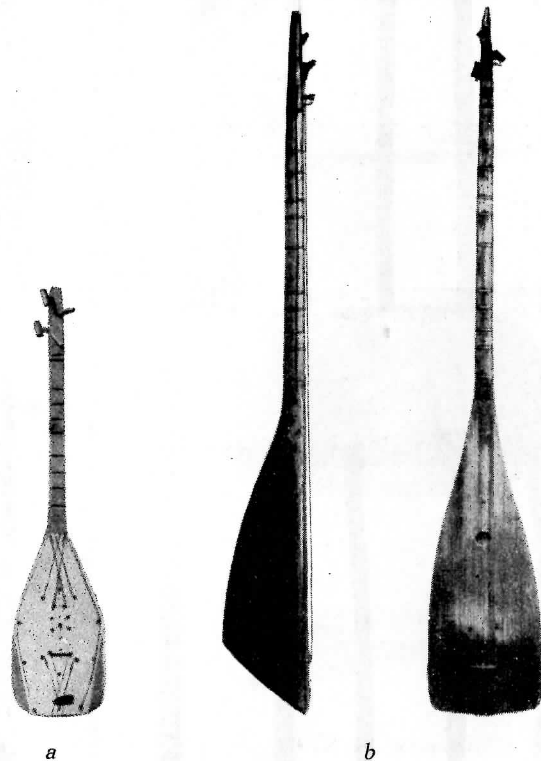




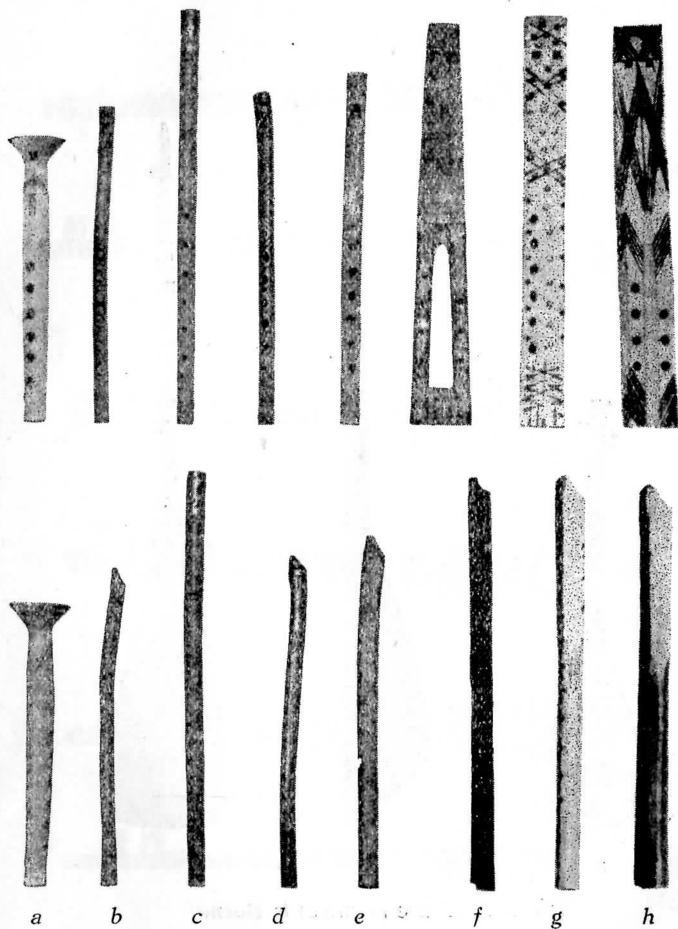
Sl. 2. Lirica s gudalom iz Hvara



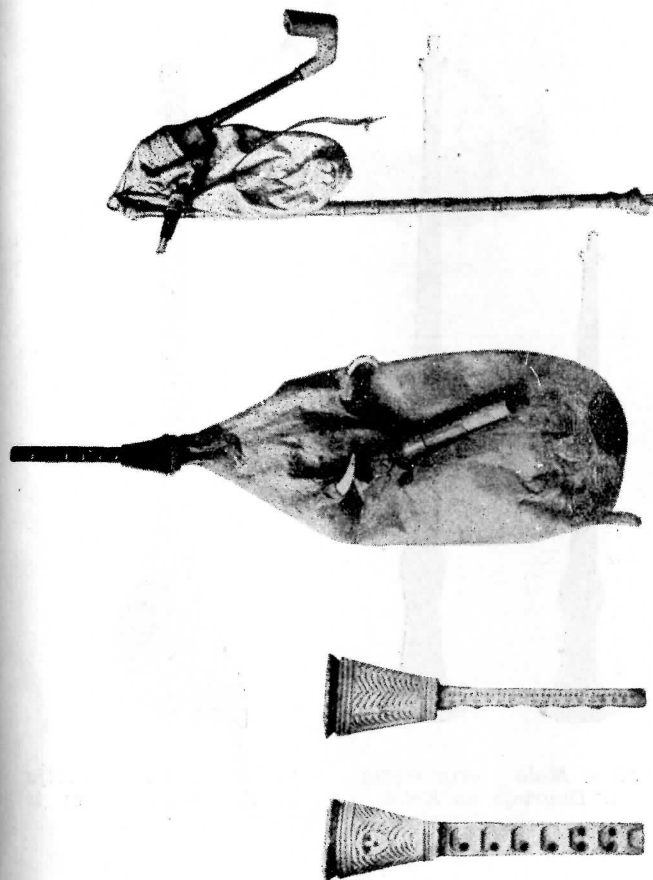
Sl. 3. Bisernice iz Osijeka (a) i Srijema (b, c)



Sl. 4. Tambure (samice) iz Bosne



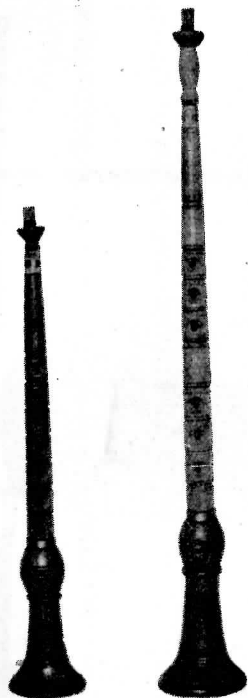
Sl 5. Sviraljke j e d i n k e [*iz Bosne (a),* ***Bistričkog Laza*** *(b, e), Slavonije (c), Bizovca (d)*] **i d v o j n i c e** [*iz* ***Bizovca (f), Bistričkog Laza (g) i Kosinja (h)***]



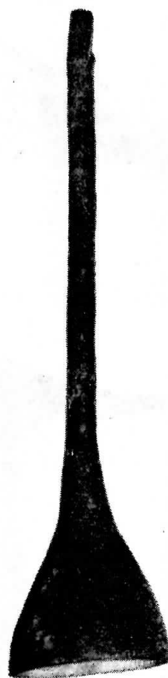
Sl. 6. Diple (bez mijeha) iz Zelova u Dalmaciji

Sl. 7. Mješnice (diple z mijon) iz Zelova u Dalmaciji

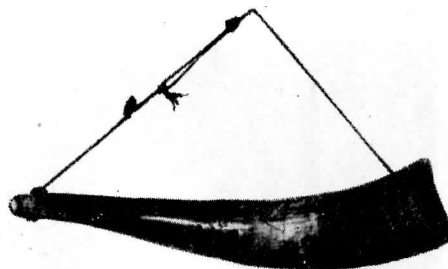
Sl. 8. Gajde iz Slavonije



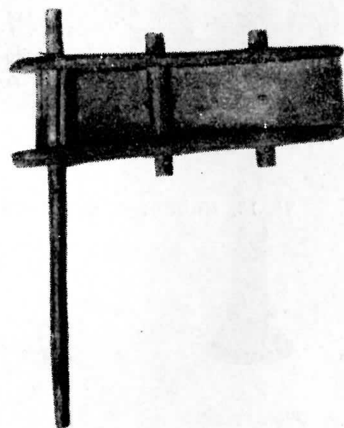
Sl. 9. *Mala i vela sopila iz Dobrinja na Krku*



Sl. 10. *Bučina (trublja od dugovrate tikve) iz Srijema*



S. 11. *Rog iz Aljmaša*



Sl. 12. *Škrebetaljka iz Striživojne*



Sl. 13. Bubanj iz Ivankova



Sl. 14. Guslar iz Mokroga kraj Širokog Brijega u Hercegovini



Sl. 15. Tamburaš iz Bosne



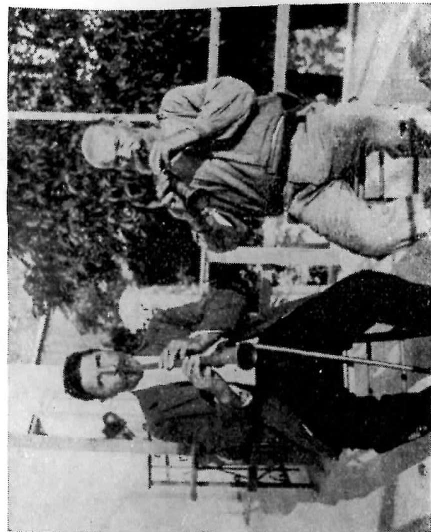
Sl. 18. Svirač na jedinki iz Vrlike u Dalmaciji



Sl. 16. Svirač na lirici iz Konavla kraj Dubrovnika



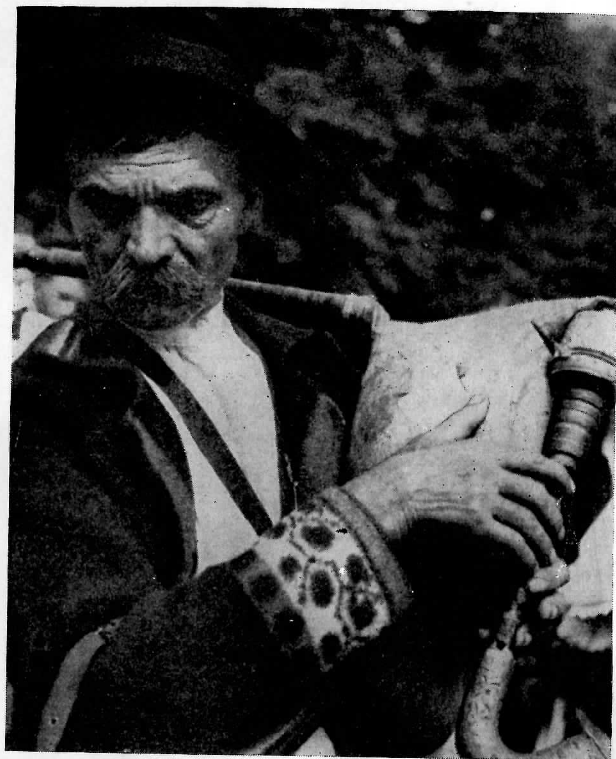
Sl. 17. Svirač na dvojnicama iz okolice Banjaluke



Sl. 20. Sopci iz Sv. Jelene u Hrvatskom Primorju



Sl. 19. Diplar iz Potravlja u Dalmaciji



Sl. 21. Gajdaš iz Rokovaca kraj Vinkovaca